
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Vílchez Ruiz, Míryam; López García, José Ramón, dir. Preludios de noche oscura. Transgresiones de la ideología bíblica cristiana en algunas composiciones de Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca. 2016. 44 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166465>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Lengua y literatura españolas
Trabajo de Fin de Grado

“Preludios de noche oscura”



Transgresiones de la ideología bíblica cristiana en
algunas composiciones de *Poeta en Nueva York*, de
Federico García Lorca.

Autora: Míryam Vílchez Ruiz

Tutor: José Ramón López García

Grado en Lengua y literatura españolas

Curso 2015 / 2016



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Lengua y literatura españolas
Trabajo de Fin de Grado

“Preludios de noche oscura”



Transgresiones de la ideología bíblica cristiana en
algunas composiciones de *Poeta en Nueva York*, de
Federico García *Lorca*.

Autora: Míryam Vílchez Ruiz

Tutor: José Ramón López García

Grado en Lengua y literatura españolas

Curso 2015 / 2016

Hay predicadores de la muerte: y la tierra está llena de seres a quien hay que predicar que se alejen de la vida.

Llena está la tierra de superfluos, corrompida está la vida por los demasiados. ¡Ojalá los saque alguien de esta vida con el atractivo de la ‘vida eterna’! [...]

Aun no han llegado ni siquiera a ser hombres, esos seres terribles: ¡ojalá prediquen el abandono de la vida y ellos mismos se vayan a la otra!

Ahí están los tuberculosos del alma: apenas han nacido y ya han comenzado a morir, y anhelan doctrinas de fatiga y de renuncia.

¡Querrían estar muertos, y nosotros deberíamos aprobar su voluntad! ¡Guardémonos de resucitar a esos muertos y de lastimar a esos ataúdes vivientes!

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 1883

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	
FEDERICO GARCÍA LORCA, UN MESÍAS PAGANO	Pág. 4
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	Pág. 5
3. <i>POETA EN NUEVA YORK</i>, UN RECORRIDO CRÍTICO	Pág. 13
3.1. Origen y Caída. La concepción transgresora.	Pág. 14
3.2. El Infierno. Viaje sin retorno.	Pág. 18
3.3. El Apocalipsis. Eterna travesía.	Pág. 22
3.4. El nuevo Paraíso. Redención teológica.....	Pág. 25
4. CONCLUSIÓN	Pág. 27
5. ANEXOS.....	Pág. 29
5.1. Citas bíblicas	Pág. 29
5.2. Textos complementarios	Pág. 32
6. BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 38

1. INTRODUCCIÓN. FEDERICO GARCÍA LORCA, UN MESÍAS PAGANO

En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles.

Vicente Aleixandre, 1937

Poeta en Nueva York es una de las piezas clave dentro del legado poético de Federico García Lorca. Bajo la piel poética de la obra anida una concepción transgresora del mundo y de la realidad, pues el complejo armazón lírico abre una puerta a un sinnúmero de interpretaciones. Vinculaciones temáticas que constituyen una toma de conexión a tierra que consigue establecer paralelismos donde pareciera que no los hay. Tal es el caso de la profunda crítica a la religión que Lorca crea a través de sus versos.

Muchas de las composiciones poéticas albergan una toma de conciencia de la realidad y una consecuente crítica hacia las paradojas vitales. Detracción impulsada por la hipocresía de un mundo que vive asediado por las convenciones de la sociedad, por la continuidad de un credo religioso y político que ha perdurado durante siglos en el inconsciente colectivo de la humanidad, pero, sobre todo, por la negación de todos aquellos posicionamientos ideológicos que no se ajustan al patrón normalizador dictado por los organismos de poder.

Poeta en Nueva York nace de las impresiones que la ciudad homónima suscitaría en Lorca. La crisis personal, ética y estética del autor junto a una tópica percepción de “la megalópolis como futura destructora del hombre y de todo valor cultural” (Ucelay, 1998: 13) fomentaría la creación de una obra literaria que continúa siendo, hoy en día, un ejemplo de modernidad innovadora. Esa visión del mundo, intensificada por la ciudad por antonomasia del hombre del siglo XX, no solo ponderaba la concepción del poeta en torno a la existencia, sino que además resaltaba el enfrentamiento del autor para con la ortodoxia sociorreligiosa (Martín, 2013: 26). Pues como si de un mesías portador de un mensaje imperecedero se tratara, Federico García Lorca potenciará una visión crítica de la existencia y de las imposiciones estipuladas durante siglos blandiendo una única arma: la palabra. De este modo, sus palabras se alzarán como un resorte crítico cuyo objetivo sea activar sensibilidades ajenas y mostrar que la vida no debe estar cortada por un único patrón ideológico y coactivo. Para ello, tomarán especial relevancia los distintos correlatos asociados con el imaginario bíblico cristiano que subyace en la obra. Las construcciones poéticas de índole incorpórea, las continuas alusiones a la muerte y las distintas muestras de violencia hacia el cuerpo retratadas en

la obra instauran el cariz poético de *Poeta en Nueva York*. Atmósfera que retrata un mundo de “cataclísmico hundimiento espiritual” (Correa, 1970: 163) que potencia una transgresión hacia la imperante ideología cristiana. En este sentido, el cambio en el rumbo ideológico y literario que suscitan obras como *Así que pasen cinco años*, *El público* o *Poeta en Nueva York* no solo muestran una posible mudanza en la concepción de la realidad del autor, sino también una voluntad por denunciar muchos crímenes que la sociedad ha acallado a lo largo de la historia de la humanidad. Y es, precisamente, en este inciso donde cupiera preguntarse ¿no es la religión uno de los principales organismos de poder que ha subyugado a la sociedad durante siglos?, ¿deben ser seguidas las doctrinas teológicas sin cortapisas?, pero, sobre todo, ¿no es posible invertir el legado ideológico moldeado por la iglesia católica?

En un intento por dar respuesta a estas preguntas, a continuación se tratará de analizar el alcance de la subversión de una pequeña parte del imaginario teológico cristiano tomando como baremo analítico la poesía de Federico García Lorca. Para dar cuenta de ello, a través del siguiente estudio se intentará desvelar el posicionamiento transgresor que el autor delimita mediante la consideración de los paralelismos bíblicos hallados en algunas de las composiciones que integran *Poeta en Nueva York*.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Parece que por todas partes la religión no ha sido inventada más que para ahorrar a los soberanos la preocupación de tener que ser justos, dictar buenas leyes y gobernar bien. La religión es el arte de embriagar a los hombres con el entusiasmo para impedirles que se ocupen de los males que les agobian en esta vida quienes los gobiernan. Por medio de las potencias invisibles con que se les amenaza, se les fuerza a sufrir en silencio las miserias con que les afligen las potencias visibles; se les hace creer que, si consienten en ser desgraciados en este mundo, serán más felices en el otro.

Así es como la religión se ha convertido en el principal resorte de una política injusta y cobarde que ha considerado que había que engañar a los hombres para gobernarlos más fácilmente.

D'Holbach, *El Cristianismo sin velos*, 1761

La religión se ha alzado históricamente como un elemento caracterizador de la idiosincrasia del individuo. Muchos son los referentes que proporcionan a la humanidad un sustento o punto de apoyo en la concepción del mundo, y la religión no es más que uno de ellos. Si bien es cierto que las distintas teologías parecen proporcionar una explicación o una posible aproximación a todos aquellos fenómenos que se consideran inexplicables, también cabe indicar que la necesidad de la contemplación de un enclave de protección y amparo parece ser otro de los elementos fundamentales en la

permanencia de las creencias a lo largo de los siglos. La creencia –o descreencia– brinda a la humanidad, en cierta forma, un resguardo contra todos aquellos embistes de la realidad, elementos que acechan a la vida en un continuo juego simbólico en el que todo posee una doble vertiente y se transmuta en función de las convenciones y los posicionamientos ideológicos. Del mismo modo, a través de los siglos la religión cristiana ha impuesto a una gran parte de la humanidad sus consideraciones en torno a la vida y a la muerte. El criterio estipulado ha ido cambiando a lo largo del desarrollo histórico hasta convertirse en la actualidad en un referente principalmente simbólico y alegórico. A pesar de que a partir del siglo XX la cosmovisión cristiana del mundo y del universo tiende a caer en descrédito de forma paulatina, parte de la sociedad se halla condicionada e inmersa en una profunda tradición de carácter teológico y cristiano. La identidad del sujeto responde a muchas de las delimitaciones impuestas durante siglos por la religión. Es más, estas se hallan en el inconsciente colectivo y constitutivo del individuo. Sin embargo, *Poeta en Nueva York* ofrece una visión que no solo potencia la herencia ideológica y simbólica de toda una tradición teológica, sino que además ayuda a traspasar las fronteras trazadas por el legado social anterior.

Al localizar al sujeto en un ambiente colectivo cuya identidad se ve asediada por la desnaturalización del entorno, la obra ofrecerá una serie de reflexiones que potencien la crítica hacia la deshumanización de la sociedad y de la realidad. La crisis espiritual del sujeto se verá reforzada por las paradojas que la existencia crea en la conciencia social. La visión de una sociedad ajena a lo humano se verá intensificada por la angustia y el vértigo de la individualidad ante la multitud. Una crisis ideológica e identitaria potenciada por la configuración arquitectónica de la ciudad (Fernández Cifuentes, 1992: 126) que repercutirá en la concepción ideológica de la religión que ofrece *Poeta en Nueva York*¹. De hecho, *Poeta en Nueva York* ofrece una indudable vinculación con la religión, ya sea en su dimensión ética como en la ontológica, que se organiza “de acuerdo con una cosmogonía sustancialmente judeo-cristiana. Esta cosmogonía, se muestra articulada en torno al Mito de la Caída –la expulsión del Paraíso–, el Infierno, el Apocalipsis y la esperanza de un nuevo Paraíso” (García Posada, 1981: 180). Sin embargo, pese a la íntima relación con el credo bíblico, en la traslación y subversión de los símbolos cristianos también se hallan elementos paganos. De ahí la importancia del alcance de la ciudad y del entorno deshumanizador, dado que de esa forma se consigue

¹ Véase anexo 5.2.

fomentar una cosmovisión que niegue la transcendencia religiosa pero que potencie, de forma simultánea, la transcendencia humana (García Posada, 1981: 180).

No obstante, la cosmogonía propia del credo cristiano puede vincularse con otras teologías, pues tal y como apunta Ángel Álvarez de Miranda:

Toda religiosidad de la vida orgánica reposa en una profunda sensación de lo numinoso como sustancia de la vida misma. La vida es la manifestación de una ‘potencia’ dotada de los precisos atributos de lo numinoso: es ‘*mysterium*’, es ‘*tremendum*’ y es ‘*fascinans*’. Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad (Álvarez de Miranda, 1963: 12)².

Esos sentidos misteriosos ante la vida, la sexualidad y la muerte serán fundamentales en *Poeta en Nueva York*. El tópico cristiano que retrata la vida como un trance mortuorio por el que todo ser humano debe transitar será paulatinamente puesto en duda a través de la consecución de las composiciones integrantes en la obra. La concepción de la ideología bíblica se enfrentará con la consideración del autor en torno a la injusticia social, la desigualdad y el sufrimiento de los hombres (Martín, 1986: 174). Lances que la iglesia católica había fomentado durante siglos como único modo de vida aceptable e incuestionable para la humanidad, pero que, por el contrario, el autor rechaza:

Sí, sí, muy grande es el poder de Dios, pero es siempre poder de maldad. Es decir, dolor. Siempre estamos bajo el peso de la amenaza tremenda [...] Bien pensado, nada tenemos que agradecerle los hombres a Dios más que el conocimiento del dolor [...] El reino de Dios debe ser, según nos lo pintan, un enorme paraje sombrío y monótono (García Lorca, 1997b: 574)³.

Esa concepción de la vida humana como tormento halla un paralelismo en la reflexión que Nietzsche “hizo de la tragedia griega y sus consideraciones sobre el concepto de lo ‘trágico’, expuestas fundamentalmente en *El nacimiento de la tragedia*”, una obra que al igual que otras del filósofo alemán, García Lorca pudo leer “en la popular traducción de Edmundo González Blanco” (Soria Olmedo, 2006a: 116)⁴. Según Andrés Soria Olmedo, Federico García Lorca logró retener de Nietzsche dos motivos

² Cabe recordar que el libro de Álvarez de Miranda ha sido reeditado con un subtítulo que clarifica el sentido de su estudio: *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. (2011).

³ Texto procedente de “Mística en que se habla de la eterna mansión” (García Lorca, 1997b: 574- 578).

⁴ El caso de García Lorca se sumaría a la progresiva influencia de la filosofía nietzscheana en el sistema cultural español. Para una descripción general de este proceso, véase el estudio general de referencia de Gonzalo Sobejano (2004).

principales: “el del Dios Padre cruel y antitrágico, que por aburrimiento inventa al hombre para entretenerse, tal como aparece en la interpretación del Génesis de *El Anticristo* y el de la Glorificación del ‘sentido de la Tierra’” (Camacho Rojo, 2006a: 17)⁵. Ese anticlericalismo transcendental y ese elogio hacia la Tierra⁶ fomentarán la desmitificación de la relevancia sin parangón de la religión e impulsarán la denuncia social hacia las injusticias de la humanidad. Cabe precisar, asimismo, que la influencia de la obra filosófica de Nietzsche en Federico García Lorca no parece ser casual. De hecho, Encarna Alonso Valero no solo “afirma que es clara la deuda de García Lorca con la interpretación que Nietzsche hace de la tragedia griega y sus consideraciones sobre la esencia de lo trágico” (Camacho Rojo, 2006a: 18), sino que además indicará que

lo trágico y lo dionisiaco son conceptos íntimamente unidos y suponen una afirmación sin reservas de la vida [...] La apuesta trágica se sitúa en el lugar en el que confluyen las dos tendencias solo aparentemente contrapuestas y simbolizadas por Apolo, el instinto figurativo, el dios de las artes, único medio para reconciliar al hombre con la vida, el *principium individuationis* del mundo como representación schopenhaueriana, y Dionisos, el dios de lo caótico, lo desmesurado, capaz de superar el principio de individuación, renovando así la alianza de los seres humanos entre sí y con la naturaleza, el dios de la música, de los estados contrapuestos de alegría y sufrimiento, del júbilo y el espanto (Alonso Valero, 2004: 113).

Adviértase que esa vinculación trágica de la realidad fomenta el juego dicotómico entre el *bien* y el *mal* postulado, principalmente, por la teología, en general, y, en particular, por la doctrina impuesta por la iglesia cristiana. Sin embargo, según San Agustín “el mal es aquello que renuncia a la esencia y tiende al no-ser [...] Tiende a hacer aquello que es cesar de ser” (Copleston, 2000: 90). La iglesia cristiana puntualizaría que “todo aquello en lo que hay orden y medida ha de atribuirse a Dios, pero en la voluntad que se aparta de Dios hay desorden. La voluntad en sí misma es buena, pero la ausencia del recto orden, o mejor dicho, la privación del recto orden, de la que es responsable el agente humano, es mala. El mal moral es, pues, una privación del recto orden en la voluntad creada” (Copleston, 2000: 90). Pese a la manipulación ideológica perpetrada por la teología, la vida, la muerte, el dolor y el sufrimiento forman

⁵ En palabras de Nietzsche: “el viejo Dios, todo él ‘espíritu’, todo él sumo sacerdote, todo él perfección, se pasea por su jardín placenteramente: solo que se aburre. Contra el aburrimiento luchan en vano incluso los dioses. ¿Qué hace? Inventa al hombre —el hombre es algo entretenido...” (apud Soria Olmedo, 2006: 115).

⁶ Motivos nietzscheanos que se pueden apreciar tanto en verso, prosa y teatro en los escritos juveniles del poeta (Martín, 1986 y 2013), como en composiciones de *Poeta en Nueva York*: “New York. Oficina y denuncia”, “Calles y sueños”, “Panorama ciego de Nueva York”, “Tierra y luna”, “Grito hacia roma” (Camacho Rojo, 2006a: 17) y “Tu infancia en Menton”, entre otros ejemplos.

una parte inalienable de la existencia. Parte complementaria e indivisible que no puede desgajarse ni desestimarse del periplo vital. Aludiendo a las palabras de Nietzsche en “De la chusma”, Segunda Parte de *Así habló Zaratustra*:

El bocado que más se me ha atragantado no es saber que la vida misma necesita enemistad y muerte y cruces de tortura: -sino que una vez pregunté, y casi me asfixié con la pregunta: ¿Cómo? ¿La vida tiene necesidad también de la chusma? ¿Se necesitan pozos envenenados, y fuegos malolientes, y sueños ensuciados, y gusanos en el pan de la vida? ¡No mi odio, sino mi náusea es la que se ha cebado insaciablemente en mi vida! ¡Ay, a menudo me cansé del espíritu cuando encontré que también la chusma es rica de espíritu! (Nietzsche, 2008: 152)⁷.

De manera análoga, Federico García Lorca mostrará en *Poeta en Nueva York* que todas las transgresiones hacia la conceptualización en torno a la vida y a la existencia, delimitadas por la iglesia cristiana, no solo pueden ser puestas en duda, sino también superadas. La ideología cristiana ha construido durante siglos un imaginario vital con un único objetivo: obnubilar los sentidos de la sociedad. Sentidos puestos al servicio de un sofisticado engranaje de poder coactivo que tan solo pretende subyugar a la humanidad en pos de la búsqueda del propio beneficio. De ahí que *Poeta en Nueva York* acerque al presente toda una serie de analogías y motivos bíblicos insertos dentro de la tradición cristiana. De este modo, siguiendo la estela ideológica de Nietzsche y su subversión de valores, se establece una feroz crítica hacia las paradojas de la vida, hacia las incoherencias a las que la sociedad coetánea al autor se hallaba sumida –tal y como también se halla en la actualidad–, pero sobre todo, hacia asociaciones ideológicas que establecen unos parámetros muy delimitados en torno a la propia existencia y a sus modos de vida que confluyen en el concepto de lo trágico. Así, Encarna Alonso Valero apunta que “lo trágico en Nietzsche es siempre afirmación sin reservas de la vida, incluso en lo que presenta de más sombrío, pues el dolor y el sufrimiento son componentes esenciales de la vida y están plenamente justificados por ella” (2004: 52). Elementos caracterizadores de la humanidad que no pueden desgajarse de su propia identidad, pero que, sin embargo, durante siglos han sido sometidos al constructo

⁷ En *La casa de Bernarda Alba* y a modo de eco de las palabras de Nietzsche, será la voz del personaje de Bernarda Alba quien pronuncie: “Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada” (García Lorca, 1992: 72). Una lectura en clave nietzscheana de esta tragedia lorquiana en Gómez (2010). Asimismo, las alusiones nietzscheanas a la ‘náusea’ trazan, junto con otros elementos, un nuevo paralelismo ideológico entre Nietzsche y Federico García Lorca. Recuérdese que en su conferencia del año 1933, “Juego y teoría del duende”, García Lorca se refiere explícitamente a la concepción dionisiaca de Nietzsche como elemento sustancial de su propia indagación estética. Encarna Alonso Valero es quien con más amplitud y detalle ha estudiado la influencia de Nietzsche en la obra y cosmovisión lorquianas (véase Bibliografía).

ideológico cristiano. De hecho, ya en el prólogo a *El nacimiento de la Tragedia*, Friedrich Nietzsche denunciaría la situación⁸.

Los términos morales impuestos por el cristianismo han fomentado muchas de las percepciones en torno a la conducta ante la existencia que todavía, hoy en día, se siguen imponiendo como indiscutibles. Sin embargo, tal y como indica San Agustín:

todos los hombres son conscientes en cierta medida de normas y leyes morales: ‘incluso los impíos [...] censuran justamente y justamente alaban muchas cosas en la conducta de los hombres’. ¿Cómo pueden hacerlo así, si no es porque ven las reglas según las cuales deben vivir los hombres, aun cuando ellos no obedezcan particularmente dichas leyes en su propia conducta? Y ¿dónde ven estas reglas? No en sus propias mentes, puesto que estas son mutables, mientras que ‘las reglas de la justicia’ son inmutables; no en sus caracteres, puesto que tales hombres son *ex hypothesi*, injustos (Copleston, 2000: 89).

San Agustín postularía que “las leyes eternas de la moralidad están impresas en el corazón del hombre” e incluso defendería la idea de que “hay, ciertamente, algunos hombres que están más o menos ciegos para la ley, pero incluso esos son ‘a veces tocados por el esplendor de la verdad omnipresente’” (Copleston, 2000: 89). Por tanto, la visión del mundo y de la vida debe estar regida no solo por conceptos morales que atenten contra la propia identidad del hombre, contra la dualidad implícita en el hombre, puesto que en él verdad y mentira, bien y mal, moral e inmoral se funden en un solo núcleo vital que potencia y constituye la propia caracterización del ser humano. De ahí que *Poeta en Nueva York* postule una crítica hacia la realidad. Una denuncia de las verdades falseadas por el oprobio de la ideología cristiana, de la subyugación que la tradición ha perpetrado durante siglos. Pues en la vida existe la tragedia, tal y como existe la muerte y el dolor. Es más, “el conflicto entre Eros y Thanatos, el apetito de vida y disolución de la vida, pueden considerarse una nueva lectura de lo trágico, dos nuevas máscaras, como lo dionisiaco y lo apolíneo, de la tensión trágica” (Alonso Valero, 2014: 116). La ideología cristiana, de esta forma, queda en entredicho al negar una de las partes constituyentes del propio ser humano. Proceso desmitificador que no solo cuestiona el pensamiento tradicional, sino que sepulta bajo las ruinas el cimiento mítico-bíblico sustentador de la sociedad occidental (Amores Fúster, 2016: 20). Se trataría de un impulso crítico muy presente en toda la obra lorquiana, dado que “el significado de lo trágico en García Lorca coincide perfectamente con el asignado por el mundo griego: la esencia de la tragedia es la manifestación de la lucha del hombre con fuerzas que rigen su vida, con fuerzas que lo dominan y trascienden” (Camacho Rojo,

⁸ Véase anexo 5.2.

1990: 71)⁹. Esta circunstancia puede constatarse en las propias palabras del autor en su texto “Escala del aire”¹⁰.

Esa lucha intempestiva ante la verdad y la falsedad de la vida será el impulso creador que potencie el sentido crítico de *Poeta en Nueva York*. Sentido que hallará, asimismo, un paralelismo ante la deconstrucción de los motivos bíblicos desarrollados en toda la obra. Sin embargo, serán, fundamentalmente, los motivos vinculados con la figura de Cristo aquellos que establecerán un parangón con la filosofía nietzscheana. En el sentido que se instituye una ineludible relación entre la desvirtuación de la moral promovida por la tradición cristiana y la concepción de la muerte de Dios en Nietzsche:

para Nietzsche, la ‘muerte de Dios’ significa también la desconfianza hacia todas aquellas fuentes de certeza o de seguridad que han ido ocupando el lugar de Dios en el mundo moderno. Entre esos sustitutos que nos proporcionan certeza, valores, seguridad, cita Nietzsche la razón, el Estado o la ciencia, por lo que la ‘muerte de Dios’ incluiría, no solo el final de la fe en el Dios religioso, sino también la pérdida de la confianza en sus sustitutos, la muerte de la idea monoteísta de Dios, de la que también sería manifestación la divinización de las instituciones que han ocupado su lugar como referentes del ser humano (Alonso Valero, 2004: 54)¹¹.

Tal y como apunta Encarna Alonso Valero, “la ‘muerte de Dios’ es la crisis de lo que Nietzsche llama ‘platonismo’ como esquema de pensamiento de la cultura occidental, por lo que a esa crisis sucedería, según Nietzsche, el nihilismo, un estado de desorientación, de cuestionamiento de todo, en el que se han perdido las referencias, incluidas las estéticas, que antes nos proporcionaban el pensamiento tradicional” (2004: 54). Crisis que puede hallar un correlato en la construcción deshumanizada que Federico García Lorca crea a través de la puesta en duda de la identidad del hombre bajo el influjo de los rascacielos de Nueva York. Bajo ese cielo de infames rencores, el autor plantea un cuestionamiento que no solo entraña la reconsideración y revaluación de la moral cristiana, sino que implica una reflexión en torno al lugar en el que el ser humano se inscribe. Inscrita en una deducción análoga a la delimitada por San Agustín:

⁹ Según Luis Rosales “todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad” (apud Camacho Rojo, 1990: 71). Principios morales que serán puestos en duda en el llamado teatro imposible del autor. En obras como *El público* o *Así que pasen cinco años* Lorca reivindicará el papel de la verdad denunciando las falsedades y las imposiciones sociales (Fernández Cifuentes, 1986).

¹⁰ Véase anexo 5.2.

¹¹ Idea que aparecerá reflejada en *Poeta en Nueva York*, es decir, no solo se debe advertir la crítica que la obra ofrece hacia la iglesia católica en tanto organización institucional con plenos poderes sobre la conciencia de la humanidad en composiciones como ‘Grito hacia Roma’, sino también la transcendencia que esa crítica implica, pues se cuestionan los valores y la moralidad coetánea a la época.

si el principio de la moralidad es el amor de Dios, y si la esencia del mal es un alejamiento de Dios, se sigue que la especie humana puede ser dividida en dos grandes campos, el de los que aman a Dios y ponen a Dios por encima de sí mismos, y el de los que se prefieren a Dios; es el carácter de sus voluntades, el carácter de su amor dominante, lo que señala decisivamente a los hombres (Copleston, 2000: 91).

La analogía lorquiana en *Poeta en Nueva York* con San Agustín se establece al polemizar el lugar del hombre en el mundo a través de los conceptos de verdad y falsedad. De hecho, “San Agustín ve la historia de la especie humana como la historia dialéctica de esos dos principios, el que forma la Ciudad de Jerusalén y el que forma la Ciudad de Babilonia. ‘Que cada uno se pregunte a sí mismo a quién ama, y averiguará de cuál de esas dos ciudades es ciudadano’” (Copleston, 2000: 91). Del mismo modo, Federico García Lorca recreará a través de toda la deconstrucción de los mitos bíblicos en la obra el lugar en el que se posiciona la sociedad. ¿Será pues un lugar en el que se sigan sin cortapisas la tradición inculcada a lo largo de los siglos? ¿O será quizá un lugar en el que el ser humano opte por desvelar las verdades sepultadas bajo los escombros de la hipocresía teológica?

Ante esa dicotomía existencial el autor perpetrará toda una serie de violencias hacia el cuerpo y el alma que no solo pondrán en entredicho los cimientos ideológicos del ser humano coetáneo a la época —e incluso el actual—, sino que además se acentuará el valor de las agresiones hacia el propio cuerpo. Mutilaciones como síntoma del magnetismo hacia la sexualidad del surrealismo, como búsqueda frustrada de lo carnal, como respuesta a la hipocresía del deseo sexual prohibido y perseguido fervientemente durante siglos por la concepción cristiana y sus adeptos. Pero, paradójicamente, en *Poeta en Nueva York*, se da un paso más allá al constatar que la escisión de esa dicotomía es, precisamente, el problema que anida en la concepción de la existencia, pues ambas partes son integrantes fundamentales en la propia idiosincrasia del ser humano. O en términos de San Agustín: “hay dos especies de amor [...] esas dos especies de amor distinguen a los ciudadanos establecidas por la especie humana [...] en cuya mezcla, por decirlo así, han pasado las épocas. ‘Has oído y sabes bien que hay dos ciudades, hoy mezcladas en sus cuerpos, pero en su corazón separadas’” (Copleston, 2000: 91).

Tragedia dicotómica que instaura el clima ambiental que subyace en la obra, pues la identidad se ve, de esta forma, asediada por las incongruencias inscritas en la piel sensitiva del recuerdo tradicional. Los valores y la moralidad social parecen ser cuestionados al evidenciar que las verdades imperecederas sí pueden ser demolidas.

3. POETA EN NUEVA YORK, UN RECORRIDO CRÍTICO

¡Ah nuestras gloriosas tradiciones! Todas incubadas en la maldad y amparadas cobardemente a la sombra augusta de la cruz. España tomó para encubrir sus maldades a Cristo crucificado. Por eso aun vemos su ultrajada imagen por todos los rincones [...] Toman la luz y la hacen oscuridad. Toman la paz y la hacen luchas. Toman la gloria del amor eterno y crean la fuerza para amordazar conciencias. Estos son crímenes de lo que llaman patriotismo.

Federico García Lorca, “El patriotismo”, 1917

A través de *Poeta en Nueva York* se pueden hallar múltiples referencias implícitas o explícitas hacia motivos bíblicos. Sin embargo, en el siguiente estudio se atenderá a la articulación establecida por el autor en torno a la cosmogonía judeo-cristiana vinculada al Origen o Mito de la Caída, al Infierno, al Apocalipsis y a la posible llegada de un nuevo Paraíso¹². Dada la praxis analítica, serán examinadas diversas composiciones que integran dos secciones de la obra: “Calles y sueños” y “Vuelta a la ciudad”. Adviértase que ambas secciones pueden establecer tanto un cierto paralelismo ideológico a través de los motivos bíblicos o alusiones simbólicas insertas en las dos partes, como una deliberada isotopía entre el título de ambas secciones. Isotopía que da pie a la reflexión del lugar del ser humano en la sociedad, pues la ciudad será el punto de partida que propicie el inicio de la reflexión crítica¹³. La ciudad de Nueva York será personificada como el centro neurálgico del hombre del siglo XX del que parte la controversia ante las paradojas de la existencia y la incongruencia de las imposiciones ideológicas tradicionales¹⁴. Federico García Lorca retomará parte de la crítica nietzscheana hacia la moralidad cristiana evidenciando que el constructo identitario en el que el ser humano se inscribe está ideológicamente dividido en dos¹⁵. Mitades que, sin embargo, conforman un núcleo indisoluble, pues en palabras agustinianas la ciudad de Jerusalén y la ciudad

¹² Retomo en este punto la articulación propuesta por Miguel García Posada en *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*.

¹³ Adviértase el correlato que puede establecerse con la reflexión en torno a la arquitectura social e intelectual de la sociedad llevada a cabo por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (Fernández Cifuentes, 2005: 26).

¹⁴ Téngase presente que la delimitación del entorno urbanístico contorneado en *Poeta en Nueva York* puede ser observado desde distintas perspectivas. Véase Fernández Cifuentes (1992), Predmore (1985) o las visiones panorámicas de la ciudad de Nueva York que ofrecen Dionisio Cañas en *El poeta y la ciudad: Nueva York en los escritores hispanos* (1994) y Julio Neira en *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (2012).

¹⁵ Ese constructo identitario delimitado en la obra también atiende otros niveles, pues Lorca rompe la cosmovisión dual o maniquea de la existencia a través de la confluencia de la oposición entre la civilización y la naturaleza. Esta oposición quedará resaltada, asimismo, a través de la contraposición entre el interior y el exterior, y ambas funcionan como ejemplos de un binarismo que idealmente se rompería en las utopías de transformación planteadas en el libro. Por ejemplo: frente a la “ciencia sin raíces” de “La aurora” (García Lorca, 2013: 209) se hallará el “Entonces negros, entonces, entonces / podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas, / poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas” (García Lorca, 2013: 183) de “El rey de Harlem”.

de Babilonia serán una parte inalienable del corazón del hombre. Dualidad que potencia la crisis espiritual, ética y moral del ser humano dada la deshumanización de la sociedad. La individualidad, la conciencia y los cimientos de la identidad del mundo se ven asediados por la hipocresía social, hecho que potencia la ruptura entre el *yo* y la *multitud*. Multitud personificada en una ciudad que pese a potenciar el avance y el desarrollo económico y tecnológico, niega la transcendencia del hombre al contribuir a la subyugación impuesta tradicionalmente. Ante esa disyuntiva, Lorca creará un mensaje mesiánico pagano a través de su poesía, pues *Poeta en Nueva York* acerca un nuevo planteamiento crítico de la sociedad. Así la obra construye una proyección analítica del imaginario cristiano que, lejos de ser un simple traslado metafórico de la realidad, potencia la inversión del legado ideológico bíblico. Para dar cuenta de ello, composiciones como “Paisaje de la multitud que vomita”, “Ciudad sin sueño”, “Nacimiento de Cristo”, “La aurora”, “New York, oficina y denuncia”, “Cementerio judío” y “Crucifixión” constituirán ejemplos de la forma en que el autor articula la cosmogonía judeo-cristiana en su voluntad de denuncia.

3.1. Origen y Caída. La concepción transgresora

A ojos de la concepción del mundo cristiano, el hombre, portador de pecado, es el culpable de las desgracias y del sufrimiento de la sociedad¹⁶. Sin embargo, bajo dicha sentencia se esconde todo un mecanismo ideológico cuya única voluntad es moldear al ser humano a su antojo, a su imagen y semejanza. De hecho,

la más elemental técnica de destrucción exige –para conseguir la adhesión en la empresa demoledora– la identificación del enemigo con el mal. El mal absoluto, de preferencia. No hay procedimiento más cómodo para justificar el advenimiento del Bien. Si a ello se añade la ridiculización de la diana con inofensivos ropajes grotescos, el juego de pim pam pum puede empezar (Martín, 1986: 231).

De esta forma, el mecanismo subyugador de la iglesia cristiana ha sometido secularmente al juicio y a la conciencia del ser humano en pos de una presunta búsqueda de la verdad imperecedera. Ante dicho mecanismo coactivo, Federico García Lorca alzará sus armas contra la injusticia social impuesta durante milenios. De hecho, según “García Posada, Lorca desarrolla en *Poeta en Nueva York* un mito bíblico,

¹⁶ Idea que subyace en las palabras del propio autor dirigidas contra la iglesia (véase anexo 5.2). Según Eutimio Martín, “es toda su educación católica lo que vomita Lorca en esa feroz diatriba contra la Iglesia: ‘el mundo que ha sido educado por vosotros es un mundo imbécil y con las alas cortadas’, a sabiendas del peligro que corre enfrentándose con enemigo tan poderoso y tan poco inclinado a la misericordia para con el adversario: ‘Ya sé que quizá cortaréis mi alma antes de que os muerda en nombre del Bien’” (Martín, 1986: 230).

revistiendo de una visión religiosa, apocalíptica, los conflictos de clase que dividían la sociedad de su tiempo: la evolución social y la liberación final de los oprimidos ocasiona los sucesivos estados del Paraíso, el Otoño, el Apocalipsis y la Restauración” (Herrero, 2005: 118). Como “en la caída bíblica, la imagen de la pérdida originaria es decisiva en nuestra tradición. En el caso de *Poeta en Nueva York*, la caída aparece asociada a la pérdida del ser y de la infancia, dos categorías fundamentales en el poemario que aparecen completamente destruidas por la vida de la gran ciudad, tanto a nivel individual como colectivo” (Alonso Valero, 2013: 2). Hecho que se puede constatar ya al inicio de “Paisaje de la multitud que vomita”¹⁷:

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores.
La mujer gorda
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas.
(García Lorca, 2013: 197)

Esa mujer delimitada en los versos ofrece una impresión plástica, sensorial y simbólica en la que se imprimen los cinco sentidos. Imagen en la que los distintos elementos “despiertan asociaciones eucarísticas, pero blasfemamente eucarísticas. Cosas comestibles o comidas aparecen en todo el poema, dispersas como *objets trouvés*, o mejor, *objets vomis*. [...] Ciudad y cuerpo se mezclan en esta ambigüedad, se funden en el impulso para salir o vomitar, que simboliza el ‘ansia de luz’” (Koppenfels 2007: 52). Esa ansia de luz establece, asimismo, una doble asimilación. Por un lado, la certificación de la búsqueda de la verdad y, por el otro, la aclaración de los motivos bíblicos sepultados bajo el oscurantismo cristiano. En términos nietzscheanos: “¡Oh náusea!, ¡náusea!, ¡náusea!” (Nietzsche, 2008: 391), náusea que busca la luz de la verdad, náusea que desvela la hipocresía sepultada en el mundo. Elementos que

¹⁷ En palabras de Koppenfels: “El título sitúa al texto en una tradición lírica que se identifica con las artes plásticas y da a sus poemas títulos de cuadros: ‘Paisaje’ se llama el primero de los *tableaux parisiens* de *Las flores del Mal* de Baudelaire, presunto arquetipo de un género pictórico llamado ‘Lírica de la gran ciudad’” (2007: 50). Noción que será determinante en la proyección sensorial con la que Lorca revestirá todas sus composiciones. En este sentido *Poeta en Nueva York* nace de la voluntad de integrar todas las artes de forma simultánea, de la búsqueda de un trabajo artístico que sea asimilado por los cinco sentidos. De ahí las referencias implícitas a *Los desastres de la guerra* y *Los caprichos* de Goya, como a la asociación con la literatura de la mano de *Arias tristes*, *Jardines lejanos* o *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, o a las “*incroyables Florides*” de *Le Bateau ivre* de Rimbaud (Koppenfels, 2007: 56).

acentúan la crítica de Lorca, pues las alusiones explícitas hacia el Banquete de Jesucristo con los doce apóstoles se alzarán, a su vez, como una reivindicación de la necesidad de cambio y revisión de los procedimientos ideológicos anteriores. Proceso que se verá de nuevo en el siguiente ejemplo:

Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena.
Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que empujan en la garganta.

(García Lorca, 2013: 197)

La asimilación entre el pecado original, la expulsión del paraíso y la consecuente aplicación del dolor y de la muerte para el hombre según la imaginería católica conceden a Lorca la oportunidad de inversión de los motivos¹⁸. Pues bajo su particular prisma, el autor muestra la forma en que se articula la crítica subyacente en consonancia con un estilo global del libro caracterizada “por una muy violenta *metagoge* que, unida a la enumeración caótica, y a una sensación constante de alucinación, transmite la idea de que el mundo está en incesante tumulto regido por una permanente metamorfosis” (Menarini, 1984: 396). Metamorfosis continua en la que el hombre se halla bajo el desamparo de los dioses. El hombre se alza como el dueño de su propio destino y por ello debe enfrentarse a las inclemencias del mundo. Sin embargo, la ruptura con la concepción cristiana irá adquiriendo otro cariz crítico, tal y como se puede advertir en los siguientes versos de “Nacimiento de Cristo”¹⁹:

El niño llora y mira con un tres en la frente.
San José ve en el heno tres espigas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces²⁰.
(García Lorca, 2013: 208)

Las alusiones al niño y San José entrañan de forma subliminal la concepción de la muerte de dios postulada por Nietzsche, pues “¿Quién es el embustero sino el que niega que Jesús es Cristo? Ese es el anticristo, el que niega al Padre y al Hijo. Todo el que niega al Hijo, tampoco tiene al Padre” (1 Jn 2: 22)²¹. Bajo la negación cristiana de toda

¹⁸ Subversión vinculada al motivo bíblico del pecado original que también se puede apreciar en composiciones como “Poema doble del Lago Edén” (García Lorca, 2013: 215), entre otros ejemplos.

¹⁹ Téngase presente la forma en que el propio título de la composición ya da pie a la subversión y revisión de los motivos bíblicos aludidos.

²⁰ Adviértase la reminiscencia implícita a “Degollación de los Inocentes”, del propio Lorca. Creación publicada el 15 de enero de 1929 en *La Gaceta Literaria* (Alonso Valero, 2007: 28).

²¹ Pasajes bíblicos reproducidos en el anexo 5.1. Para una posible lectura completa de estos pasajes que trazan un denso diálogo intertextual con los versos lorquianos, se remite a dicho anexo, por lo que en adelante tan solo se indicará el versículo bíblico correspondiente al que se hace mención.

posible disidencia ante su credo se acudirá a las fuerzas del mal y al embiste de los sentidos. Tal y como indica Nietzsche en *El anticristo*: “nada es menos sano, en medio de nuestra nada sana modernidad, que la compasión cristiana” (Nietzsche, 1978a: 32). Es más, en *Así habló Zaratustra* dicha concepción nietzscheana trascendería: “‘Dios ha muerto; a causa de su compasión Dios ha muerto’” (Nietzsche, 2008: 142). Sin embargo, el juego semántico y simbólico establecido en los versos de Lorca va más allá a través de las alusiones al número tres, pues en la tradición cristiana el tres es el número de la Santa Trinidad y de las formas bautismales (Padre, Hijo y Espíritu Santo²²). Tres son los lugares delimitados por la cristiandad (tierra, cielo, infierno), tres son las partes de las que se compone el hombre (alma, cuerpo y espíritu²³) y tres son los componentes santos para el cristianismo (el espíritu, el agua y la sangre²⁴). Además tres son las veces que Pedro negó a Jesucristo²⁵, pasaje bíblico que resulta especialmente importante en la subversión de los motivos bíblicos desarrollada por Lorca²⁶ ya que puede establecerse un paralelismo con las palabras de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: “Zaratustra recobró su lucidez y su seguridad, como uno que sale desde un profundo abismo a la luz. ‘¡No! ¡No! ¡Tres veces no!’” (Nietzsche, 2008: 334). Por otra parte, como si de un correlato gongorino se tratara, el motivo queda invertido al aludir a las “cítaras sin cuerdas y a las degolladas voces”, dado que tras la crucifixión de Jesús su mensaje queda en manos de la iglesia cristiana, un hecho fundamental en la crítica de Lorca hacia la iglesia. Según Eutimio Martín, “lo que nuestro místico poeta reivindica es el Nuevo Testamento contra el Antiguo²⁷” (Martín, 1986: 229; 2013). De hecho, concluye Eutimio Martín “la oposición es tal entre el Dios del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento, entre Jehová y Jesucristo que Lorca justifica el acto de crucifixión de Cristo calificándolo de ‘gesto gallardo’ de los hombres, porque al decir Cristo que venía de Dios, estos mataron en él lo que en él había de Dios vengador,

²² “La mañana de Pascua” (Mt 28: 19).

²³ “Exhortación a la sanidad, a la caridad y al trabajo” (1Ts 5: 23).

²⁴ “Los tres testigos” (1Jn 5: 8).

²⁵ “Pasión y resurrección del Salvador” (Mc 14: 66-72).

²⁶ Advértase el sentido profético de Lorca al delimitar una imagen simbólica en la que “el niño llora y mira con un tres en la frente”, símbolo que se alza como el anuncio de la futura crucifixión de Cristo (García Posada, 1981: 186). Asimismo, es una reminiscencia a *Romancero Gitano*: “Tu niño tendrá en el pecho / un lunar y tres heridas” (García Lorca, 1993: 133). Véase García Posada (1981: 185-187).

²⁷ No parece ser casual que la primera alusión a la triple negación de Pedro hacia Jesús se produjese justo al inicio del Nuevo Testamento. Véase, a su vez, la asimilación de Lorca a Jesús y la implicación de San José en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir* (Martín, 1986: 207-215).

responsable de la ‘burla trágica de sus vidas’” (Martín, 1986: 229). Una comprensión que aparecerá reflejada en los siguientes versos de “Cementerio judío”²⁸:

Ya los niños de Cristo se dormían
cuando el judío apretando los ojos
se cortó las manos en silencio
al escuchar los primeros gemidos.
(García Lorca, 2013: 256)

En primera instancia, cabe llamar la atención sobre el propio título de la composición, pues de forma subyacente se alude a la muerte de Jehová. Dicha idea induce a pensar de nuevo en el rechazo y la crítica de Federico García Lorca hacia la asimilación cristiana entre Jehová y Jesucristo, y la explícita violencia hacia el cuerpo es una muestra de ello. Esta reflexión puede ir un paso más allá al constatar la voraz crítica existente en *Poeta en Nueva York* hacia el cristianismo en general y, en especial, hacia las imposiciones ideológicas en torno a la figura de Cristo. Es más, serán precisamente aquellos términos que destaquen la violencia contra el cuerpo los que resaltarán la Caída del hombre y su adhesión al infierno.

3.2. El Infierno. Viaje sin retorno

Acorde a la concepción cristiana, el infierno debe ir precedido de la muerte. Sin embargo, paradójicamente en *Poeta en Nueva York*, la muerte y el infierno pueden darse en la propia vida de forma simultánea. Para “la mentalidad primitiva y arcaica, la muerte no es un fenómeno ‘natural’ en el sentido que nosotros damos a esta palabra, ni es tampoco un hecho absoluto, sino más bien algo transitorio, para decirlo con frase de Marett, ‘morir es una manera de vivir a un nivel más alto’” (Álvarez de Miranda, 1963: 28). De un modo análogo, Lorca empleará el sentido de la muerte y su adscripción al infierno como un mecanismo que permita establecer la crítica hacia la sociedad. De hecho, “Nueva York es el infierno; el paraíso es la infancia”²⁹ (García Posada, 1981:

²⁸ Según Martin von Koppenfels, “el poema se presenta como un texto sobre un sepulcro judío, sobre él en sentido literal, es decir inscrito en la superficie de la lápida, a modo de segundo epitafio” (2007: 152). Asimismo, “se puede afirmar que en “Cementerio judío” han encontrado lugar reminiscencias específicamente españolas, el recuerdo de los pogromos y de la expulsión de los judíos sefarditas en España en el siglo XV” (Koppenfels, 2007: 153). Sin embargo, atendiendo la transgresión de Lorca hacia la ideología bíblica, cabe resaltar que “el poema está estructurado a través de un simbolismo de la persecución, que pertenece al pasado; su protagonista, el inquieto judío, es un *Ahasver* y la oposición que estructura el texto (“los niños de Cristo” “los judíos”) es una copia del viejo antagonismo de *Ecclesia* y *Sinagoga*” (Koppenfels, 2007: 153). En todo caso, adviértase que, una vez más, Lorca establece una deliberada oposición entre la asimilación bíblica de Cristo y Jehová.

²⁹ Según Miguel García Posada, “sobre esta oposición central se articula “1910 (Intermedio)”” (1981: 181), aunque dicha oposición también se pueda hallar en otras composiciones de *Poeta en Nueva York*.

181). A través de dicha contraposición dicotómica el autor establecerá la crisis del sujeto en la sociedad y su relación con el exterior. Interior y exterior se hallarán en una confrontación constante, pues el “libro surge del contacto de la intimidad herida con el imperativo de lo externo” (Mainer, 2012: 498).

Como si de una plasmación del tríptico *Jardín de las delicias* del Bosco se tratara (Llera, 2013: 25), Lorca recreará a través de sus composiciones un reflejo caleidoscópico de la existencia. Una proyección invertida del cielo, la tierra y el infierno, pero, eso sí, bajo el influjo del sueño y del inconsciente. Surrealismo y expresionismo sensorial como correlato a la necesidad de cambio y revisión de los procedimientos tradicionales. Visión transgresora en la que el cuerpo adquiere una vital importancia, dado que el cuerpo se alza como síntoma de la angustia del ser humano en la tierra. Este ambiente ya se instaura en “Paisaje de una multitud que vomita”:

Sin remedio. Hijo mío, ¡vomita! No hay remedio³⁰.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren los nublos y postres.
(García Lorca, 2013: 197)

Las alusiones a la muerte y la contraposición establecida entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, a través de las puertas del infierno³¹ retratadas en los versos, permiten advertir el deliberado enfrentamiento entre el interior y el exterior. Entre la identidad del hombre y “la crisis personal y colectiva de la modernidad asociada a una gran ciudad inconexa y desestructurada” (Alonso Valero, 2013: 2). Desestructuración que potencia la ambivalencia de la realidad de la metrópolis. Según San Agustín “el ser humano es mutable e insuficiente para sí mismo, solamente puede encontrar su felicidad en la posesión de lo que es más que él mismo, en la posesión de un objeto inmutable (Copleston, 2000: 87). La búsqueda de esa parte inalienable potencia la crítica hacia las imposiciones morales cristianas. Un prisma crítico que consigue, asimismo, señalar la lucha intempestiva de la propia conciencia del ser humano, al enfrentarse, en términos agustinianos, a la dualidad de su propio ser; a la dualidad de sus propios sentimientos:

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía. [...]
Me definiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
(García Lorca, 2013: 198)

³⁰ Se alude al *desastre n.º 15* de Goya, que lleva por título “Y no hay remedio”.

³¹ “La confesión de Pedro” (Mt 16: 18).

La rítmica sensorialidad de los versos muestra que “la naturaleza, simbolizada en el elemento luz, ha perdido su batalla contra la civilización que avanza; ha quedado sepultada bajo las cadenas de una ciencia sin raíces, es decir, completamente antinatural, abstracta, metafísica” (Menarini, 1984: 392). Esa conciencia mutilada ante las inclemencias de la realidad potencia la constatación del infierno en vida al que está sometido el sujeto. El desdoblamiento establecido por el yo poético muestra la conciencia de la individualidad del cuerpo frente a la multitud. Infierno en vida como síntoma de la negación de una parte constitutiva del individuo. Lorca establece a través de la simbología poética una subversión contra los preceptos morales cristianos, una oposición hacia la opresión ejercida históricamente. En términos nietzscheanos, el desprecio y el continuo ‘no’ del cristianismo hacia la vida se trasladará por oposición a un sentido positivo a ojos de Lorca. Pues el autor recoge el testigo de Nietzsche e invierte la noción cristiana al reivindicar la lucha de la búsqueda de la verdad. Tal y como se puede apreciar en el siguiente extracto de “Ciudad sin sueño”³²:

Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
Pero no hay olvido ni sueño.
Carne viva. Los besos atan las bocas
en una maraña de venas recientes,
y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
y el que teme la muerte la llevará sobre los hombros.
(García Lorca, 2013: 204)

Adviértase que ese “nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda” es una alusión directa a la visión de la escalera de Jacob³³. Escalera que, en términos cristianos, establece una conexión entre el cielo y la tierra, motivo bíblico que potencia, una vez más, la caída del hombre del paraíso y su ingreso en el infierno, en “la tierra húmeda”. Un infierno en el que “no hay olvido ni sueño”, solo “carne viva”. Lorca deja de lado las alusiones bíblicas hacia la muerte como sueño para reivindicar el papel de la carne, de la sexualidad y de la vida. La muerte en vida propuesta por la moral cristiana da paso a la reivindicación de la transcendencia humana. Se produce, por tanto, una traslación del sentido cristiano al igualar, simbólicamente, la concepción de la muerte de Dios en

³² Como indica Richard Predmore, “tal vez el origen visual de este poema sean las luces que arden toda la noche en las altas ventanas de los rascacielos. De todos modos, el poeta evoca una ciudad sin sueño cuya vigilia está atenta a la muerte y al sufrimiento. A pesar de la muerte, no hay sueño ni olvido, solo carne viva movida sin cesar a reproducirse” (1985: 63). La composición se alza como una evocación al insomnio que, sin embargo, no “se puede considerar como un síntoma neurótico, una revuelta de los nervios. Más bien se trata de una revuelta de las huellas del recuerdo, de la inquietud del recuerdo en que consiste el trabajo del duelo” (Koppenfels, 2007: 164).

³³ “Visión de la escala” (Gén 28: 10-19).

Nietzsche y la concepción de la muerte de la religión en Lorca. Crítica impulsada por el desencanto para con todas esas instituciones que proclaman la presunta certeza de una supuesta verdad imperecedera. De hecho, el insomnio producido por el dolor, el sufrimiento y el miedo se alza como un correlato hacia la noción nietzscheana de la realidad. Una realidad contaminada por ‘sueños ensuciados’ en la que la ciudad de Nueva York da pie a la transgresión de la concepción vital cristiana. Es más, la asimilación que se establece entre el sueño, la carne y la vida postula una crítica subyacente hacia las imposiciones ideológicas en relación al amor y a la muerte. Pues,

a través de poetas como Garcilaso y San Juan de la Cruz, Lorca heredará de Petrarca una particular versión de la ‘naturaleza del amor, la vida amorosa, las relaciones humanas íntimas y la muerte’. El Lorca angustiado y eternamente insatisfecho se identifica sobre todo con la visión petrarquista del amor como contradicción, ‘como sufrimiento, como enfermedad, y en íntima vinculación con la muerte’ (Fernández Cifuentes, 2005: 20).

La muerte en vida se alza como uno de los elementos constitutivos de la visión anticristiana de *Poeta en Nueva York*, tal y como indica Ángel Álvarez de Miranda “el morir constituye la suprema pasión sacral” (1963: 29). A través de esa pasión se establece la traslación semántica de los motivos bíblicos, pues el autor, lejos de asociar la correlación de ideas al imaginario cristiano, adopta una postura mucho más mundana. Tal y como se aprecia en el siguiente fragmento de “New York, oficina y denuncia”³⁴:

No es el infierno, es la calle.
No es la muerte. Es la tienda de frutas
(García Lorca, 2013: 252)

Adviértase que la asociación hacia la deshumanización de los espacios y de la ciudad que se delimita a través de los versos puede verse aunada por la subversión de los motivos, pues tal y como indica Nietzsche en *Así habló Zaratustra* “¡todo está vacío, todo es idéntico, todo fue” (Nietzsche, 2008: 202). La ciudad se establece como el lugar de desamparo al que el ser humano se halla sometido. Y, por ende, la muerte puede encontrarse en cualquier lugar de la metrópolis dado que la vida y la muerte se funden en un mismo núcleo de sentido. Sin embargo, cabe destacar que el infierno no solo se halla en la ciudad de Nueva York, sino en la concepción de la vida que el ser humano concibe desde un punto de vista cristiano. En términos agustinianos, la ciudad de Babilonia y la ciudad de Jerusalén establecen la crítica subyacente en los versos, puesto que esas dos ciudades, esas dos morales forman una parte indivisible del ser humano:

³⁴ Según Miguel García Posada, Lorca establece a través de dicha composición una deliberada oposición entre la naturaleza y la civilización, entre la pérdida del ser y ese enclave de amparo simbolizado en la infancia. La ‘voz antigua’ acudirá al rescate de una naturaleza no idealizada pero en la que sí se puede hallar la autenticidad perdida del ser (1981: 71).

la ciudad en Lorca no existe como tal, no tiene un perfil urbanístico ni arquitectónico propio; no es más que un cuadro, entorno material de un perfil arquitectónico subjetivo, de una sola geometría bien diseñada, la personal, de una única soledad realmente experimentada en sí: el poeta mismo. La ciudad es un pre-texto en tres sentidos diferentes del término: la ciudad es el espacio de una experiencia humana pública, la cual es el frente del espacio de la experiencia literaria íntima; la ciudad es el lugar de la experiencia múltiple en el tiempo que precede al instante único posterior de la escritura textual; la ciudad no es sino una coartada, allende del poeta (Paepe, 2005: 419).

Espacio paradójico en el que surge la voz crítica del autor. Pues la ciudad da pie a la contemplación del componente social espiritualmente degenerado. Esa visión de la civilización degradada será contrapuesta a la consideración del autor en torno a la ideología impuesta por la iglesia cristiana a través de los versos de “Crucifixión”:

¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!
¡Oh espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas!
Como nadie volvía la cabeza, el cielo pudo desnudarse.
(García Lorca, 2013: 257)

A través de las invocaciones a la crucifixión del Cristo³⁵, se consigue potenciar la pasión de la muerte simbolizada en Cristo. Sin embargo, el motivo bíblico puede llegar a quedar invertido al constatar la dualidad inherente en el ser humano. Pues esos ‘pozos envenenados’ que anidan en ‘el corazón del hombre’ forman parte de su identidad. Esta dualidad es contrapuesta sistemáticamente por la ideología imperante de la sociedad, ya que la contraposición de claros y oscuros que delimita la concepción del hombre también implica una revisión de los preceptos ideológicos cristianos. Atendiendo a las palabras de Nietzsche, “¿*Qué* es la moral judía, *qué* es la moral cristiana? El azar, privado de su inocencia; la infelicidad, manchada con el concepto ‘pecado’; el bienestar, considerado como peligro, como ‘tentación’; el malestar fisiológico, envenenado con el gusano de la conciencia...” (Nietzsche, 1978a: 52). Esa “espina clavada en el hueso hasta que se oxiden los planetas” recuerda la forma en que la ideología judeocristiana está inscrita en la identidad de la sociedad y potencia, una vez más, la contraposición entre Cristo y Jehová. Pero, sin embargo, esa adhesión en *Poeta en Nueva York* se tornará una crítica oscura, maligna, apocalíptica.

3.3. El Apocalipsis. Eterna travesía

La doctrina cristiana ha conseguido subyugar a sus fieles durante siglos a través del miedo hacia un posible fin del mundo, hacia un trance en el que el ser humano deba ser juzgado y condenado por sus pecados. Pero, puesto que estos siempre han sido

³⁵ “Después de la flagelación” (Mr 15: 16-19).

establecidos por la dudosa moralidad cristiana, ¿pecados en qué términos? Ante dicha paradoja, la obra proyectará toda una serie de violencias ejercidas contra el cuerpo. Violencia en la que subyace una feroz crítica hacia los sinsentidos impuestos secularmente por la concepción cristiana de la vida. Esta transgresión puede apreciarse en los versos de “Paisaje de la multitud que vomita”:

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes.
(García Lorca, 2013: 198)

Bajo una sinuosa musicalidad, el sujeto lírico “confiesa cuál es su posición exacta dentro de la multitud, reconduciendo el foco semántico hacia la despersonalización, la angustia y la soledad” (Llera, 2013: 33). Soledad extensible al presunto papel del ser humano bajo el entramado coactivo impuesto en la sociedad coetánea, pues “en este ‘mundo de la muerte’³⁶ el poeta se halla a sí mismo desmembrado: “Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita”. El poeta, empleando una fuente de significado y realidad subjetivos, también descubre su propia oquedad, transmitida metafóricamente por medio de la violencia ejercida contra el cuerpo” (Flint, 2005: 169). Agresiones que destacan la incoherencia de la identidad del sujeto dado el binarismo ideológico inherente en el cristianismo. Así, la ambivalencia de la doble naturaleza inscrita en el ‘corazón del hombre’ quedará plasmada en esa sensación de extravío en la que el sujeto lírico se halla: “sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes”. Soledad e impotencia ante la multitud que potencia la idea de sueño como símbolo de muerte, sueño “que impide toda actividad intelectual, de meditación o reflexión sobre la realidad” (García Posada, 1981: 125). De hecho, Lorca a través de la transgresión hacia la concepción cristiana de la realidad

redefine la relación del individuo con el mundo. La temática del dolor, si bien ilustra la naturaleza contradictoria de un régimen opresivo o la ejemplar categoría del individuo solitario, se centra en el contenido de la consciencia humana. Todo si es que está marcado con el dolor, se presenta en la relación con el Ser. Entonces, en un mundo que niega insistentemente la expresión física y la comodidad el Ser se convierte en un concepto vacío de significado (Flint, 2005: 168).

³⁶ La plasmación de hundimiento espiritual del ser humano se potencia al quedar aunada a los hechos históricos acontecidos durante la estancia del autor en Nueva York. El apocalipsis no solo se establece en términos simbólicos, sino también en términos físicos, pragmáticos. Este hecho puede advertirse a través de las palabras del propio autor tras la contemplación de las consecuencias del crack de 1929, visto como un “infierno en plena sexta avenida” y al tiempo como un “espectáculo” que le aporta “una visión de esta civilización” que encuentra “muy natural”. Véase la reproducción de la carta en que relata estas impresiones en el anexo 5.2.

Vacío potenciado por la deshumanización de la sociedad. La desnaturalización del entorno resalta el mensaje profético proferido en *Poeta en Nueva York* de forma subliminal. Mensaje que, sin embargo, puede apreciarse en los versos de “La aurora”³⁷:

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
(García Lorca, 2013: 209)

El sentido apocalíptico de los versos instauro ya el ambiente sensitivo que se desprende de la obra. Los versos tratan “de la secularización de la experiencia del tiempo. “La aurora” niega una de las metáforas de la resurrección que eran el fundamento del himno litúrgico: el despertar. En la negación, deviene ‘insomnio’, un *leitmotiv* de la poesía” (Koppenfels, 2007: 109) de *Poeta en Nueva York*. El desasosiego ante la constatación de la pérdida de la esperanza resalta el mensaje pagano que proclama la obra, pues Lorca invierte el motivo bíblico al evidenciar que el juicio final no se producirá tras la muerte, sino en vida³⁸. Las paradojas e incongruencias de la sociedad impulsarán al sujeto a cuestionar su propia identidad dentro de un entorno en el que se niegue su transcendencia, incluso su propia vida:

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
(García Lorca, 2013: 209)

Lorca invierte el motivo apocalíptico, pues en vez de comparecer ante dios tras la muerte³⁹, el sujeto deberá enfrentarse al infierno en vida: la ciudad y sus adhesiones ideológicas. Enfrentamiento crítico en el que subyace un elogio hacia la humanidad, hacia la tierra. Se produce un anticlericalismo transcendental que potencia la valoración del ser humano en detrimento de la religión y de la concepción ideológica cristiana. Ese hundimiento en el infierno a la espera del ‘sábado de los sábados’ resalta el sentido de la

³⁷ Según Koppenfels ““La aurora” de García Lorca presenta un equivalente urbano a la canción litúrgica de la salida del sol. Ambos textos se encuentran evidentemente en la personificación de la aurora, un motivo bíblico, de los profetas y los salmos” (2007: 107). Ese motivo bíblico, “el *Laudes matutinae*, es el himno antes de la salida del sol, cuenta entre los más antiguos elementos de las horas canónicas. La base alegórica del *Laudes* es la figura que interpreta la salida del sol como imagen de la resurrección y de la venida de Cristo” (Koppenfels, 2007: 105).

³⁸ Proceso retratado en otras composiciones de *Poeta en Nueva York* como “Danza la de muerte”.

³⁹ Adviértase el correlato hacia *El sueño del Juicio Final* de Francisco de Quevedo. Asimismo, y en contraposición, la idea de la negación de un Juicio Final acorde a las imposiciones cristianas se puede vincular a la función de las alusiones a Federico García Lorca en *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra.

vida. Pues al instaurar el infierno, el apocalipsis y la esperanza en un futuro en la existencia humana, Lorca desarrolla, en términos nietzscheanos, un proceso de glorificación del sentido de la tierra. Glorificación de la aurora del hombre y de todos sus componentes vitales. Glorificación del apocalipsis y de la violencia hacia el cuerpo, tal y como puede apreciarse en los siguientes versos de “Cementerio judío”:

Los médicos ponen en el níquel sus tijeras y guantes de goma
cuando los cadáveres sienten en los pies
la terrible claridad de otra hora enterrada.
Pequeños dolores ilesos se acercan a los hospitales
y los muertos se van quitando un traje de sangre cada día.
(García Lorca, 2013: 254).

Adviértase que tras el simbolismo de los versos se halla una lucha intempestiva con las fuerzas que rigen la vida, las fuerzas impuestas por la moralidad cristiana. Fuerzas contrapuestas a la vitalidad de la carne y de la sangre en las que se acentúa la desvirtuación de la asociación bíblica entre Jehová y Jesucristo. Lucha en la que la ciudad de Babilonia y la ciudad de Jerusalén serán enfrentadas en un entorno simbólico en el sentido que “según el dogma cristiano es un sacrificio concreto, la eucaristía, el que sienta la diferencia fundamental entre judaísmo y cristianismo. Esta diferencia se agudiza en el catolicismo en los ritos para moribundos y difuntos” (Koppenfels, 2007: 159). Por ende, esos muertos que “se van quitando un traje de sangre cada día” no solo son una referencia explícita hacia el apocalipsis bíblico⁴⁰, sino que además resaltan la forma en que Lorca pretende desprenderse de las imposiciones religiosas, de los ‘trajes de sangre’ de otro tiempo. La tragedia, por tanto, queda instaurada a través del mensaje apocalíptico subyacente en los versos, mensaje que dará pie a la visión de un nuevo Paraíso.

3.4. El nuevo Paraíso. Redención teológica

El mensaje pagano delimitado por Lorca a través del juego simbólico y la inversión de los motivos bíblicos desarrollado a través de las composiciones establece, no obstante, una posible redención para el ser humano. Lejos de plasmar un paraíso cristiano, Lorca pretenderá mostrar la forma en que el sujeto pueda llegar a desprenderse de las cadenas que coartan su pensamiento y su libertad. Tal y como se puede apreciar en el siguiente extracto de “Ciudad sin sueño”:

⁴⁰ “La batalla de Harmagedón” (Ap 19: 11-16).

Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian en los ojos de las vacas.
Otro día
veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.
(García Lorca, 2013: 205)

Las simbologías vinculadas con la naturaleza establecen un claro mensaje profético. La “primera parte anuncia una crisis en la que la frontera entre hombre y animal se pierde (los caballos en las tabernas). [...] La segunda parte de la profecía anuncia visiones” (Koppenfels, 2007: 173). Adviértase que “la resurrección de las mariposas disecadas” cuenta “entre los símbolos más antiguos de resurrección” (Koppenfels, 2007: 174)⁴¹. Tal y como indica Nietzsche en *Así habló Zaratustra* “páreceme que quienes más saben de felicidad son las mariposas y las burbujas de jabón, y todo lo que entre los hombres es de su misma especie” (Nietzsche, 2007: 74). La consonancia simbólica puede quedar establecida al constatar que tanto la vinculación de Lorca como de Nietzsche entre ser humano y la naturaleza desestima la vinculación del hombre con la religión. En realidad “*Poeta en Nueva York* revela no solamente la ausencia del mito, sino el sistemático asesinato de las figuras míticas y la destrucción persistente de toda señal de mítica significación por el mundo de los símbolos negativos” (Correa, 1970: 171). *Poeta en Nueva York* parece desmitificar el alcance de la ideología tradicional cristiana al otorgar al hombre un sentido más mundano. Un sentido en íntima relación con la tierra, con el mundo y con la propia naturaleza del ser humano. La identidad individual frustrada ante la deshumanización de la ciudad enfrenta al sujeto con su propia constitución identitaria. El mensaje mesiánico pagano de Lorca crea un íntimo vínculo entre la dualidad inherente del hombre y el sistemático rechazo hacia todas aquellas fuerzas enemigas de la vida. Fuerzas en las que el enfrentamiento entre el cuerpo y el alma potencian el significado de la muerte en vida delimitado por el autor. Muerte como única redención posible, tal y como se puede apreciar en los siguientes versos de “Crucifixión”:

Se supo en el momento preciso de la salvación de nuestra vida

⁴¹ Adviértase que la mariposa se alza como un símbolo lorquiano que puede adquirir distintas connotaciones en la obra como respuesta a la crisis ideológica, ética y estética del autor, pues dicho símbolo mutará a través de las composiciones, tal y como ocurre en “Oda a Walt Whitman”. Véase Anthony L. Geist (1986).

porque la luna lavó con agua⁴²
las quemaduras de los caballos
y no la niña viva que callaron en la arena.
Entonces salieron los fríos cantando sus canci[ones]
y las ranas encendieron sus lumbres en la doble orilla del río.
(García Lorca, 2013: 258)

A través de un proceso de asociaciones simbólicas, los versos vinculan al hombre con la naturaleza en contraposición a la emulación cristiana del cielo con la tierra. La obra, bajo la sombra de un entorno de cataclísmico hundimiento espiritual, proyecta una posible salvación del hombre solo a través de la asociación con la tierra. La única redención del hombre queda en manos de su cercanía con lo mundano, con todo aquello que forme parte de la identidad del ser humano. La violencia subyacente en los versos se alza como un reflejo de la violencia cristiana cometida contra la sociedad. La negación del paradisíaco constructo cristiano fomenta la transcendencia de la vida, el dolor, la muerte y el sufrimiento. Ante una sociedad que sigue sin cortapisas las imposiciones teológicas instauradas secularmente, Lorca se alzaría con un mensaje mesiánico en el que optará por desvelar la realidad sepultada bajo los escombros de la hipocresía cristiana:

Fue entonces
y la tierra despertó arrojando temblorosos ríos de polilla⁴³
(García Lorca, 2013: 258).

Federico García Lorca invierte el sentido bíblico de la tierra como lugar corrosivo para potenciar la transcendencia del mundo y, sobre todo, del hombre. Mediante la renuncia a algunos de los preceptos cristianos, la obra propone un posible camino de redención en pos de un mundo en el que todos los desvalidos, los desheredados y los indefensos sean considerados como iguales. Un mundo en el que las imposiciones ideológicas sean desterradas para dejar lugar a la libertad, a la plenitud de la identidad humana. Un mundo que quede libre del oprobio teológico.

4. CONCLUSIÓN

Poeta en Nueva York ofrece una imagen de cataclísmico hundimiento espiritual que trasciende la simple espiritualidad del sujeto. El entorno recreado a través de las composiciones ofrece un recorrido por un mundo en el que la moral y la ética quedan

⁴² Téngase presente la vinculación de los aspectos míticos con los elementos simbólicos aludidos por Lorca. Véase Alvar (1986).

⁴³ “De la solicitud de las cosas temporales” (Mt 6: 19-21).

desplazadas y desprovistas de todo signo vital. La continua violencia ejercida hacia el cuerpo y el alma retratada en la obra son un claro síntoma de la reivindicación que el autor ofrece en pos de la vida, el amor, la sexualidad e incluso la muerte y el dolor. Lorca clama por todos los componentes esenciales en el ser humano intentando evidenciar que esa ‘voluntad de ocaso’ propuesta por la moralidad cristiana no es más que un mecanismo coactivo y subyugador. Una herramienta que corta las alas a la vida, que empequeñece el sentido del mundo y que desmitifica al ser humano.

Federico García Lorca, a través de un sofisticado proceso simbólico y alegórico, evidenciará que el mundo no debe estar sujeto a las imposiciones inculcadas por las instituciones eclesiásticas, que el legado teológico puede ser superado a través de la aceptación del alcance del propio cuerpo y de la propia humanidad. La obra trasciende el sentido católico de la existencia al cotejar la muerte de Dios en Nietzsche con la concepción de la muerte de la religión en Lorca. Como si de un mesías pagano se tratara, Lorca alzará sus armas contra las imposiciones cristianas pugnando por un sentido de la vida más mundano, más acorde a la propia naturaleza humana o, en palabras agustinianas, más sujeto a los latidos ‘inscritos en el corazón del hombre’. El descenso a los infiernos y la subida al cielo en vida delimitados por las composiciones integrantes en la obra evidencian que, en Lorca, la muerte, el amor y la vida forman parte de un mismo núcleo de sentido. La continua desmitificación de los motivos cristianos potencia, de esta forma, la transcendencia del ser humano. Hecho que certifica, una vez más, el paganismo transcendente delimitado por Lorca.

La pugna por la libre expresión de la vida y de la muerte dotará a *Poeta en Nueva York* de un profundo magnetismo. Magnetismo que atrapa los sentidos y que desemboca en una defensa de los desvalidos, los indefensos y los desheredados de la tierra, de todos aquellos que quedan excluidos por la moralidad cristiana. Pues tal y como indica José Monleón, “quien pregunte ‘qué es la verdad’ y quiera realmente buscarla está ya en el buen camino, si renuncia a los librillos del Bien y del Mal” (Monleón, 2004: 26). De forma análoga, *Poeta en Nueva York* renunciará a las imposiciones ideológicas perpetradas durante siglos por la iglesia cristiana en aras de la exaltación de la transcendencia humana. La presunta perfección de la religiosidad cristiana quedará desestimada y la magnificencia divina quedará retratada a través del hombre, del cuerpo, del amor, del sexo y de la vida. Pues “¿No consiste la divinidad precisamente en que existan dioses, pero no dios?” El que tenga oídos que oiga” (Nietzsche 2008: 260).

5. ANEXOS

5.1. Citas bíblicas

En el siguiente anexo se procede a la transcripción de los pasajes bíblicos aludidos en el cuerpo del estudio. Dicho proceso tiene como objeto facilitar el cotejo de los versos o motivos indicados durante el análisis con las nociones señaladas por la biblia. Para la óptima localización de las citas, cada pasaje irá precedido de la página y la nota al pie correspondiente.

Página 16.

Nota 21. Epístola I de San Juan, “Los anticristos”, pasaje 2, versículos 18-25 del Nuevo Testamento:

¹⁸ Hijitos, esta es la hora postrera, y como habéis oído que está para llegar el anticristo, os digo ahora que muchos se han hecho anticristos, por lo cual conocemos que esta es la hora postrera. ¹⁹ De nosotros han salido, pero no eran de los nuestros. Si de los nuestros fueran, hubieran permanecido con nosotros, pero así se ha hecho manifiesto que no todos son de los nuestros. ²⁰ Cuanto a vosotros, tenéis la unción del Santo y conocéis todas las cosas. No os escribo porque no conozcáis la verdad, ²¹ sino porque la conocéis y sabéis que la mentira no procede de la verdad. ²² ¿Quién es el embustero sino el que niega que Jesús es Cristo? Ese es el anticristo, el que niega al Padre y al Hijo. ²³ Todo el que niega al Hijo, tampoco tiene al Padre. El que confiesa al Hijo tiene también al Padre. ²⁴ Lo que desde el principio habéis oído, procurad que permanezca en vosotros. Si en vosotros permanece lo que habéis oído desde el principio, también vosotros permaneceréis en el Hijo y en el Padre. ²⁵ Y esta es la promesa que Él nos hizo, la vida eterna.

Página 17.

Nota 22. Evangelio de San Mateo, “La mañana de Pascua”, pasaje 28, versículos 1-7 y 16-20 del Nuevo Testamento.

¹ Pasado el sábado, ya para amanecer el día primero de la semana, vino María Magdalena con la otra María a ver el sepulcro. ² Y sobrevino un gran terremoto, pues un ángel del Señor bajó del cielo y acercándose removió la piedra del sepulcro y se sentó sobre ella. ³ Era su aspecto como un relámpago, y su vestidura blanca como la nieve. ⁴ De miedo de él temblaron los guardias y se quedaron como muertos. ⁵ El ángel, dirigiéndose a las mujeres, dijo: No temáis vosotras, pues sé que buscáis a Jesús el crucificado. ⁶ No está aquí; ha resucitado, según lo había dicho. Venid y ved el sitio donde fue puesto. ⁷ Id luego y decid a vuestros discípulos que ha resucitado de entre los muertos y que os precede a Galilea; allí le veréis. Es lo que tenía que deciros. [...] ¹⁶ Los once discípulos se fueron a Galilea, al monte que Jesús les había indicado, ¹⁷ y, viéndole, se postraron, aunque algunos vacilaron, ¹⁸ y, acercándose Jesús, les dijo: Me ha sido dado todo poder en el cielo y en la tierra; ¹⁹ id, pues; enseñad a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo, ²⁰ enseñándoles a observar todo cuanto yo os he mandado. Yo estaré con vosotros siempre hasta la consumación del mundo.

Página 17.

Nota 23. Epístola de San Pablo I a los Tesalonicenses, “Exhortación a la sanidad, a la caridad y al trabajo”, pasaje 5, versículo 19-23 del Nuevo Testamento.

¹⁹ No apaguéis al Espíritu. ²⁰ No despreciéis las profecías. ²¹ Probadlo todo y quedaos con lo bueno. ²² Absteneos hasta de la apariencia del mal. ²³ El Dios de la paz os santifique cumplidamente, y que conserve entero vuestro espíritu, vuestra alma y vuestro cuerpo sin mancha para la venida de nuestro Señor Jesucristo.

Página 17.

Nota 24. Epístola I de San Juan, “Los tres testigos”, pasaje 5, versículo 5-9 del Nuevo Testamento.

⁵ ¿Y quién es el que vence al mundo sino el que cree que Jesús es el Hijo de Dios? ⁶ Él es el que vino por el agua y por la sangre, Jesucristo; no en agua solo, sino en el agua y en la sangre. Y es el espíritu el que lo certifica, porque el espíritu es la verdad. ⁷ Porque tres son los que testifican: ⁸ el Espíritu, el agua y la sangre, y los tres se reducen a uno solo. ⁹ Si aceptamos el testimonio de los hombres, mayor es el testimonio de Dios, que ha testificado de su Hijo.

Página 17.

Nota 25. Evangelio de San Marcos, “Pasión y resurrección del Salvador”, pasaje 14, versículos 29-31 y 47-56 del Nuevo Testamento.

²⁹ Mas Pedro le dijo: Aun cuando todos se escandalizaren, no yo. ³⁰ Jesús le respondió: En verdad te digo que tú hoy, esta misma noche, antes que el gallo cante dos veces, me negarás tres. ³¹ Pero él más y más insistía: Aunque fuera preciso morir contigo, jamás te negaré. [...] ⁶⁶ Estando Pedro abajo, en el atrio, llegó una de las siervas del pontífice, ⁶⁷ y viendo a Pedro a la lumbre, fijó en él sus ojos y le dijo: Tú también estabas con el Nazareno, con Jesús. ⁶⁸ Él negó, diciendo: Ni sé ni entiendo lo que tú dices. Salió fuera al vestíbulo y cantó el gallo. ⁶⁹ Pero la sierva, viéndole, comenzó de nuevo a decir a los presentes: Este es de ellos. ⁷⁰ Él de nuevo negó, y, pasado un poco, otra vez los presentes decían a Pedro: Efectivamente, tú eres de ellos, porque eres galileo. ⁷¹ Pero él se puso a maldecir y a jurar: No conozco a ese hombre que vosotros decís. ⁷² Y al instante, por segunda vez cantó el gallo. Se acordó Pedro de la palabra que Jesús le había dicho: Antes que el gallo cante dos veces, tú me negarás tres, y rompió a llorar.

Página 19.

Nota 31. Evangelio de San Mateo, “La confesión de Pedro”, pasaje 16, versículo 15-18 del Nuevo Testamento.

¹⁵ Y Él les dijo: Y vosotros, ¿quién decís que soy? ¹⁶ Tomando la palabra Simón Pedro, dijo: Tú eres el Mesías, el Hijo de Dios vivo. ¹⁷ Y Jesús, respondiendo, dijo: Bienaventurado tú, Simon Bar Jona, porque no es la carne ni la sangre quien esto te ha revelado, sino mi Padre, que está en los cielos. ¹⁸ Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella.

Página 20.

Nota 33. Génesis, “Visión de la escala”, pasaje 28, versículos 10-19 del Antiguo Testamento.

¹⁰ Salió, pues, Jacob de Berseba para dirigirse a Jarán. ¹¹ Llegó a un lugar donde se dispuso a pasar la noche, pues el sol se ponía ya, y tomando una de las piedras que en el lugar había, la puso de cabecera y se acostó. ¹² Tuvo un sueño en el que veía una escala que, apoyándose sobre la tierra, tocaba con su extremo en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios. ¹³ Junto a él estaba Yavé, que le dijo: ‘Yo soy Yavé, el Dios de Abraham, tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra sobre la cual estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia. ¹⁴ Será esta como el polvo de la tierra, y te ensancharás a occidente y a oriente, a norte y a mediodía, y en ti y en tu descendencia serán bendecidas todas las naciones de la tierra. ¹⁵ Yo estoy contigo, y te bendeciré adondequiera que vayas, y volveré a traerte a esta tierra, y no te abandonaré hasta cumplir lo que te digo’. ¹⁶ Despertó Jacob de su sueño, y se dijo: ‘Ciertamente está Yavé en este lugar, y yo no lo sabía’; ¹⁷ y atemorizado, añadió: ‘¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos’. ¹⁸ Levantóse Jacob bien de mañana, y tomando la piedra que había tenido de cabecera, la alzó, como memoria, y vertió óleo sobre ella. ¹⁹ Llamó a este lugar Bétel, aunque la ciudad se llamó primero Luz.

Página 22.

Nota 35. Evangelio de San Marcos, “Después de la flagelación” y “La crucifixión”, pasaje 15, versículos 15-32 del Nuevo Testamento.

¹⁵ Pilato, queriendo dar satisfacción a la plebe, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de haberle azotado, le entregó para que le crucificasen. ¹⁶ Los soldados le llevaron dentro del atrio, esto es, al pretorio, y convocaron a toda la cohorte, ¹⁷ y le vistieron una púrpura y le ciñeron una corona tejida de espinas, ¹⁸ y comenzaron a saludarle: Salve, rey de los judíos. ¹⁹ Y le herían en la cabeza con una caña y le escupían, e hincando la rodilla, le hacían reverencias. ²⁰ Después de haberse burlado de Él, le quitaron la púrpura y le vistieron sus propios vestidos y le sacaron para crucificarle, ²¹ y requisaron a un transeúnte, un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, el padre de Alejandro y de Rufo, para que tomara la cruz. ²² Le llevaron al lugar de Gólgota, que quiere decir lugar de la calavera, ²³ y le dieron vino mirrado, pero no lo tomó. ²⁴ Le crucificaron y se repartieron sus vestidos, echando suertes sobre ellos para saber lo que había de tomar cada uno. ²⁵ Era la hora de tercia cuando le crucificaron. ²⁶ El título de su causa estaba escrito: El rey de los judíos. ²⁷ Crucificaron con Él a dos bandidos, uno a la derecha y otro a la izquierda, ²⁸ y se cumplió la escritura que dice: Fue contado entre malhechores. ²⁹ Los transeúntes le injuriaban moviendo la cabeza y diciendo: ¡Ah!, tú que destruías el templo de Dios y lo edificabas en tres días, ³⁰ sálvate bajando de la cruz. ³¹ Igualmente los príncipes de los sacerdotes se mofaban entre sí con los escribas, diciendo: A otros salvó, a sí mismo no puede salvarse. ³² ¡El Mesías, el rey de Israel! Baje ahora de la cruz para que lo veamos y creamos. Y los que estaban con Él crucificados le ultrajaban.

Página 25.

Nota 40. Apocalipsis, “La batalla de Harmagedón”, pasaje 19, versículos 11-16 del Nuevo testamento.

¹¹ Vi el cielo abierto, y he aquí un caballo blanco, y el que lo montaba es llamado Fiel y Verídico, y con justicia juzga y hace la guerra. ¹² Sus ojos son como llama de fuego, lleva en su cabeza muchas diademas y tiene un nombre escrito que nadie conoce sino él

mismo,¹³ y viste un manto empapado en sangre, y tiene por nombre Verbo de Dios.¹⁴ Le siguen los ejércitos celestes sobre caballos blancos, vestidos de lino blanco, puro.¹⁵ De su boca sale una espada aguda para herir con ella a las naciones, y Él las regirá con vara de hierro y Él pisa el lagar del vino del furor de la cólera de Dios todopoderoso.¹⁶ Tiene sobre su manto y sobre su muslo escrito su nombre: Rey de reyes, Señor de señores.

Página 27.

Nota 43. Evangelio de San Mateo, “De la solicitud de las cosas temporales”, pasaje 6, versículo 19-21 del Nuevo Testamento.

¹⁹No alleguéis tesoros en la tierra, donde la polilla y el orín los corroen y donde los ladrones horadan y roban.²⁰ Atesorad tesoros en el cielo, donde ni la polilla ni el orín los ladrones no horadan ni roban.²¹ Donde está tu tesoro, allí estará tu corazón.

5.2. Textos complementarios

El siguiente anexo reproduce algunos de los textos que han sido empleados para la documentación del monográfico. Con objeto de facilitar la lectura, a continuación se indicará la página y la nota al pie correspondiente a cada texto aludido a lo largo del estudio. Asimismo, en cada una de las citas se explicitará la procedencia del texto o fragmento.

Página 6. Nota 1.

[...] No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera, porque, justamente con Moscú, son las dos ciudades antagónicas sobre las cuales se vierte ahora un río de libros descriptivos; ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez; sinceridad y sencillez difícilísimas a los intelectuales pero fácil al poeta. Para venir aquí he vencido ya mi pudor poético.

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa del hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados; estas ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras, sin lograr vencer y superar, como en la arquitectura espiritual sucede, la intención siempre inferior del arquitecto. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero estas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla [...].

Fragmento extraído de la Conferencia-recital de Federico García Lorca sobre *Poeta en Nueva York* que lleva por título el mismo nombre. Recitada en la madrileña Residencia de Señoritas el 16 de marzo de 1932 “bajo los auspicios del recién creado Comité de Cooperación Intelectual” (Anderson, 2013: 9).

Página 10. Nota 8.

El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en ‘otra’ vida distinta o ‘mejor’. El odio al ‘mundo’, la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al ‘sábado de los sábados’ –todo esto, así como la incondicional voluntad del cristianismo de admitir *solo* valores me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una ‘voluntad de ocaso’; al menos, un signo de enfermedad, fatiga, desaliento, agotamiento, empobrecimiento hondísimos de la vida,– pues ante la moral (especialmente ante la moral cristiana, es decir, incondicional) la vida *tiene que* carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida es algo esencialmente amoral, la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno ‘no’, *tiene que* ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí. La moral misma, ¿cómo?, ¿acaso sería la moral una ‘voluntad de negación de la vida’, un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?... Contra la moral, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración puramente artísticas, *anticristianas*. (Nietzsche, 1978b: 32).

Fragmento extraído de *El nacimiento de la tragedia*. Corresponde al “Ensayo de autocritica” añadido por el mismo Friedrich Nietzsche en 1886 a la tercera edición de su obra (Nietzsche, 1978b: 257).

Página 11. Nota 10.

“Escala del aire. [Apunte]”

Los paisajes donde la poesía se mueve y transforma, fondos o primeros términos, están apoyados en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego. De ellos parte infinitas escalas y gradaciones que llevan al número, a la luna, al cielo desierto o a la pura luz imaginada. Cuatro mundos distintos y enemigos. Cuatro estéticas acabadas, de belleza idéntica, pero de expresiones irreconciliables. Se puede agrupar a los poetas por el elemento natural que aman o prefieren, y se puede medir su valor por el dominio con que lo expresan o su capacidad respiratoria de buceadores. Poned en el circo donde se resuelven las cuestiones con la sangre o el espíritu a un elemento de la naturaleza y un poeta, y observad la dramática lucha de lo que no tiene medida dentro de lo humano y lo que es ritmo, límite, amor ceñido. El elemento tiende a borrar, a dormir, a engañar, a inventar, a imponer leyes que después serán las verdaderas cuando el elemento vencido lama sus manos con lengua de fuego, de aire, de agua o de roca. Diariamente verifica el poeta con la naturaleza la misma lucha que, por amor de límite y seguridad de vida inacabable, realizan los pueblos y han realizado siglo a siglo. El elemento permanente impasible, como ajeno al hombre, desplegando sus bellezas y claves con el impudor casto de lo que no tiene corrientes de sangre.

El poeta, solo con el mecanismo del amor, y no llevando su imaginación más allá de la escala lógica de sus proporciones físicas, ha de quebrar, herir, dominar la belleza invisible que lo rodea por medio de su interpretación, o sea, por su proyección sobre el elemento.

Se ha de decir: nadie quería asomarse al mar. Un niño quiso mojar sus pies, y esta mañana ha devuelto el mar su cadáver. La gente que sabe no se acerca, y los que no saben

huyen hasta escapar del ámbito de su ruido. Pero el poeta se ha metido hasta la cintura y, luchando toda la noche, ha descubierto que el mar es un gran caballo. Ahí están en medio de la plaza para el que quiera verlos. Y yo añado: exacto. Lo que parece imposible será posible por la necesidad, por el ansia de armonía y de claridad que animan a la inteligencia y al espíritu del hombre. Lo que es invención y chispa momentánea será después norma y arquitectura de piedra.

El Hombre no ha podido dormir tranquilo hasta que los primeros mitos tuvieron forma definitiva, hasta que la piel de tortuga y elefante del Apolo prehistórico no se convirtió en la renovada y pura [...] que daba su frescor al laurel griego, como no pudo surcar el mar, a pesar de tener inventadas las naves, hasta que el poeta dibujó, creó las inefables criaturas que lo pueblan, y dio latido y músculo a los que dirigían el sentido de las olas.

Basta enunciar una verdad, herir su clave, arrancar su máscara, para que esta tome cuerpo y vida ante nuestros ojos. Porque no vienen las verdades a buscarnos a nosotros, sino que nosotros somos los que tenemos que luchar con las verdades⁴⁴.

(García Lorca, 1989: 334)

Se trata de un texto en prosa, sin fechar, que lleva por título “Escala del aire” subtítulo como [Apunte] que “parece el comienzo de una conferencia que nunca fuera pronunciada” (Aguilar, 1998: 76). La reproducción del texto, de apenas dos páginas, procede de la edición de Arturo del Hoyo de las *Obras Completas* de Federico García Lorca.

Página 14. Nota 16.

“Consideración amarguísima acerca de la [[Idea de Dios] [Religión]] en las ciudades y en los campos”

El apóstol de Dios, el Santo santísimo entre los hombres, el que predicaba en las montañas, en los bosques y en los ríos. El que lloraba al presentir la última cena con amor infinito y con desconsuelo celestial. El que perdonó todo y dulcificó la espantosa y enfurecida escena del Sinaí con su bondad consoladora. El que habló del perfecto bien y del perfecto amor. El que llenó de almas los senderos de la eternidad fue crucificado por los hombres. Dijo que venía de Dios y lo hicieron morir. Fue un gesto gallardo el de aquellas gentes contra lo supremo. Si hubo muchos que lo creyeron Dios se burlaron de él en compensación a la burla trágica de sus vidas. No supieron ver la vida interior sino la exterior dolorosa y lo mataron. Era Dios, decían, pero lo hacemos matar vengándonos de él... y Dios en la eternidad perdonaría piadoso a los asesinos de su Apóstol. Los discípulos besaron y se bañaron de la luz dulcísima que manaba del cuerpo de Jesús y, tomando los bordones ideales de la pasión, por él dijeron sus pensamientos y maravillas a través de los bosques y los mares y de las noches. Las gentes sumidas en letargos de indiferencia se despertaron al conjuro de las mágicas palabras y, abrieron los ojos espantados, gritaban: ‘¿En nombre de quién habláis? ¿Quién fue el que labró la dulzura

⁴⁴ El énfasis es mío.

espiritual?’. Y los discípulos de Jesús clamaban: ‘Venimos en nombre del Amor. Todos sois iguales. Amaros los unos a los otros. Seguidnos y caminaréis hacia la luz. Sed todos una misma alma...’, y las muchedumbres contestaban: ‘¿Hacia dónde nos guiáis con el amor?’, y los discípulos contestaban: ‘Hacia el Bien’. Las muchedumbres seguían a los discípulos sublimes, llenas de entusiasmo. Iban los hombres y las mujeres y los niños fundidos en una sola alma. El rico caminaba con sus rebaños de bueyes y corderos, que los despreciaba por el amor. Todos henchidos de humildad material, pero de soberbia de alma. Bajo los cielos marchaba la cabalgata de unión y hermandad, los Apóstoles clamando: ‘Sed todos iguales. Amaos los unos a los otros’, y las muchedumbres cantando entusiasmadas: ‘¡Hosanna! ¡Hosanna!’. Así, juntos y amorosos, por los bosques, por los mares, por las noches... Los hombres creyeron y fundaron una religión. Los siglos pasaron sus tragedias y otra vez el hombre se rebeló contra Dios. La idea, la que no tiene nombre, la que no tiene ni principio ni fin ni pensamiento, pasó de la humanidad por ser demasiado grande, y pasaron las ideas sublimes de Jesús. Hoy no tenemos religión. Sí, sí, católicos y todos los que penséis y no obréis: no tenemos religión. Mejor dicho no tenéis religión. Yo sí. Yo tengo la mía, la grande, la única, la verdadera. No os lamentéis con desagrazos a Jesús Sacramento, que inventasteis para no creer en él. No hagáis duelos por mi alma. Sois unos miserables de la fe, de lo grande, del Amor, del Bien y de la Pasión. ¿Qué fue de los peregrinos que no quisieron mentir, hipócritas, ante vuestras asquerosas imágenes? Les disteis la muerte, el olvido, el terror. No comprendéis ni a Dios ni a Jesús. ¡Afuera, afuera, vividores de almas incautas! ¡Afuera, afuera, asesinos de San Mateo, de San Lucas, de San Marcos y de San Juan! ¡Afuera, deicidas del Dios del corazón! No os levantéis contra él, que, como yo, os odia. Estáis hundidos en las conciencias que piensan. ¿Dónde están vuestras creencias, dándoos muerte unos a otros? ¿En qué sitio ocultáis el amor a los demás? ¿Dónde está vuestro provecho espiritual? ¿Qué idea tenéis de Dios al representarlo hombre? ¿Por qué predicáis caridad llenando de oro al humilde de los humildes? Al sumo sacerdote que representa a Cristo, le besáis los pies y lo tenéis encerrado en palacios de mármol. Mirad que las calles están llenas de niños sin madres que les den leche de sus pechos. Mirad qué dice San Mateo: que no os llaméis padres en la tierra porque el único Padre está en el cielo. Los demás sacerdotes elevados visten púrpuras y otros pasean en coches fastuosos y viven como príncipes. Mirad que hay hospitales que se derrumban, hombres que blasfeman porque no comen y desamores en las sendas. En las iglesias poseéis tesoros que rodean a vuestros ídolos, de los que os mofáis cuando estáis a solas con ellos. Mirad que hay gentes que no saben, mirad que hay quien corre gozoso tras los pecados. Mirad que no hay Amor... Pero vosotros no pensáis sino en la materia del alma y os habéis formado una ridícula tramoya de piedad y de salvación. Sois unos miserables políticos del mal, ángeles exterminadores de la luz. Predicáis la guerra en nombre del Dios de las batallas y enseñáis a odiar refinadamente al que no es de vuestras ideas. Me lleno de santa indignación al recordar que Jesús murió para que vosotros presentarais su efigie dolorida en un auto de fe. ¡Ay!, mi Jesús amado, no conseguiste nada, nada. Los hombres que son el mal Dios se rebelan contra el Bien Dios. Pero yo clamaré en alto contra ellos. ¡Miserables! ¡Miserables! y ¿aun os atrevéis a decir que vuestra religión es la verdadera?... Contra vosotros hay que ir, armado de Amor y convencimiento. Ya sé que el mundo que ha sido educado por vosotros es un mundo imbécil con las alas cortadas. Ya sé que quizá cortaréis mi alma antes de que os muerda en nombre del Bien pero contra vosotros dirigiré mis odios y mis cóleras y mi maldad de hombre. Contra vosotros hay que ir. Es necesario, preciso, rescatar las ideas de Jesús de vuestros manejos ruines. Es preciso que la humanidad se entere de las maravillas del inmenso Amor. Por una senda lejana veo a los Apóstoles huir asustados con sus bordones de ideal y sus vestidos de pasión. Van al infinito llorando por los hombres que se quedaron en los lagos de la inquietud y el canto de Hosanna se trocó en Miserere. Los sacerdotes, ebrios del vino y de la lujuria, clamaron ‘*Sursum Corda*’, creyendo hacer creer para ellos... pero los corazones no se movieron. Todo quedó envuelto en la bruma de la muerte y, mientras los Apóstoles, andando por los bosques, por las mares, por las noches de lo desconocido. ¡Ay! Dios mío, dame fuerzas para poder

hablar muy alto con el corazón henchido de piedad. No me des desfallecimientos y languideces. No me sumas en la indiferencia espiritual. Derrama sobre mí tu misericordia, ¡Ay! Dios mío del Bien, del Amor y de la Pasión. ¿Qué hay de nosotros en la confusión infinita...?

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.

Noche de 15 de octubre, 1917.

Federico. I año que salí hacia el bien de la literatura (García Lorca, 1997b: 617)

Texto fechado en 1917 inserto en la edición de Miguel García Posada de las *Obras Completas* de Federico García Lorca. Tal y como apunta García Posada, dicha ‘Mística’ da voz a un Lorca “autotético, ensimismado, volcado hacia dentro, inclinado hacia los espacios donde debía ocultarse inocente, incomprendido y solo” (1997b: 11).

Página 23. Nota 36.

Carta de Federico García Lorca a su familia:

[Nueva York, primera semana de noviembre de 1929]

Queridísimos todos:

¿Qué tal lo vais pasando? Yo bien, gracias a Dios. Por esta imponente república cada vez más extraña para mí y más llena de absurdos y situaciones increíbles. Ahora empieza la sesión de invierno y esto está lleno de teatros, de cinematógrafos, de ópera, y de automóviles. Cada día levantan nuevos rascacielos: ahora están terminando uno con cien pisos blanco y negro, que es una verdadera maravilla. A mí me sorprende constantemente todo esto, pero me aclimato de excelente manera. Ya manejo la ciudad con sus seis partes inmensas y puedo darme el gusto de descubrir las cosas por mí mismo, sin necesidad de nadie. Hay momento en que me acuerdo mucho de vosotros ante ciertos paisajes urbanos o espectáculos extraños.

Estos días he tenido el gusto de ver... (o el disgusto...) la catástrofe de la bolsa de New York. Claro que la bolsa de New York es la bolsa del mundo y esta catástrofe no ha significado nada económicamente, pero ha sido espantosa. Se han perdido ¡12 billones de dólares! El espectáculo de Wall Street, del que ya os he hablado y donde están las centrales de todos los bancos del mundo, era inenarrable. Yo estuve más de siete horas entre la muchedumbre en los momentos del gran pánico financiero. No me podía retirar de allí. Los hombres gritaban y discutían como fieras y las mujeres lloraban en todas partes; algunos grupos de judíos daban grandes gritos y lamentaciones por las escaleras y las esquinas. Esa era la gente que se quedaba en la miseria de la noche a la mañana. Los botones de la Bolsa y los bancos habían trabajado tan intensamente llevando y trayendo encargos, que muchos de ellos estaban tirados en los pasillos sin que fuese posible despertarlos o ponerlos de pie.

Las calles, o mejor dicho los terribles desfiladeros de rascacielos, estaban en un desorden y un histerismo que solamente viéndolo se podía comprender el sufrimiento y la angustia de la muchedumbre. ¡Y claro!, cuanto más pánico había, más bajaban las acciones, y hubo un momento en el que ya tuvo que intervenir el gobierno y los grandes

banqueros para luchar por la serenidad y el buen sentido. En medio de las gentes y los gritos y el histerismo insoportable, me encontré a una amiga mía que me saludó llorando porque había perdido toda su fortuna, que eran 50 mil dólares. Yo la consolé y otros amigos. Así por todas partes. Gentes desmayadas, bocinas, timbres de teléfono. Son 12 billones de dólares lo que se ha perdido en las jugadas. Se ve y no se cree.

Cuando salí de aquel infierno en plena Sexta Avenida encontré interrumpida la circulación. Era que del 16 piso del Hotel Astor se había arrojado un banquero a las losas de la calle. Yo llegué en el momento en que levantaban al muerto. Era un hombre de cabello rojo, muy alto. Solo recuerdo las dos manzanas que tenía como enharinadas sobre el suelo gris de cemento.

Este espectáculo me dio una visión de esta civilización, y lo encontré muy natural. No quiero decir que me gustara, pero sí que lo observé con gran sangre fría y que me alegré mucho de haberlo presenciado. Desde luego era una cosa tan emocionante como puede ser un naufragio, y con una ausencia total de cristianismo. Yo pensaba con lástima en toda esta gente con el espíritu cerrado a todas las cosas, expuestos a las terribles presiones y al refinamiento frío de los cálculos de dos o tres banqueros dueños del mundo.

Después de ese día me fui a buscar a mis amigos rusos tan llenos de espíritu, casi locos, pero vivos y sangrantes ante el espectáculo de la vida. Uno de estos rusos, del que no os he hablado nunca, es uno de los hombres más extraordinarios que yo he conocido. Ha estado condenado a muerte dos veces por sus ideas y vive aquí en Columbia como estudiante con nombre supuesto. Tiene 27 años y habla diez idiomas. Él me enseña inglés muchos días, y lee mis poemas con un entusiasmo que solo un ruso tiene. Parece ser que pronto se irá a seguir su vida de agitador revolucionario. Aquí desde luego no hace nada ahora, ni quiere. Pero es una de las personas de más corazón y de inteligencia que se pueden conocer. Os mando una fotografía en la que estoy con María Antonieta Rivas, una mejicana millonaria, fundadora de la revista *Contemporáneos* y el Teatro Ulises de México, gran amiga mía, de una muchachita hindú, bailarina, que es una preciosidad, y de un pianista de Hawai muy bueno, que ha tenido gran éxito en New York. Son *tres raros*, desde luego, pero inteligentes y muy artistas los tres.

La foto es de la Universidad de Columbia. Y la hicimos el mismo día de la que ya os mandé en la bola, que se ve al fondo. No se ve mi *hall* pero está a punto de verse. Todos los edificios que se muestran en la foto son universitarios. Estos amigos vinieron a recogerme hace tres domingos para pasar la tarde juntos.

Yo estuve toda la mañana de ese día en el Museo de N.Y., que es una maravilla, tomando apuntes sobre las Vírgenes pintadas por los primitivos del siglo catorce para mi estudio sobre Gonzalo de Berceo.

No dejéis de escribirme mucho y muy largo contándome muchas cosas y, sobre todo, cosas de Conchita.

Recuerdos a todos, a Manolo Montesinos y besos a vosotros entrañables de vuestro hijo que tanto os quiere.

Federico
(García Lorca, 1997a: 1147)

Se trata de una carta fechada en 1929 enviada por Lorca a su familia durante su estancia en Nueva York. La misiva relata las impresiones del poeta sobre las consecuencias del crack de 1929, acontecimiento histórico que García Lorca presenció. La reproducción de la carta procede de la edición de Miguel García Posada de las *Obras Completas* de Lorca.

6. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, M^o Rosa (1998): “El mito griego en la poesía de García Lorca”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 8: 75-102. [En línea]. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9898110075A/31468>> [Consulta mayo 2016].

ALONSO VALERO, Encarna (2004): “La filosofía del martillo (o sobre la sacralización del arte)”. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 4: 51-60. [En línea]. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925618>> [Consulta abril 2016].

——— (2007): “Un árbol de sorpresas: la prosa narrativa lorquiana”. En: Federico García Lorca: *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Ed. de Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto: 9-23.

——— (2008): *La tragedia del nacimiento (El teatro de Federico García Lorca)*. Granada: Atrio.

——— (2013): “Poeta en Nueva York: el apocalipsis y la gran ciudad”. *Amaltea, Revista de mitocrítica*, 5: 1-11. [En línea]. Disponible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num5/alonso.pdf>> [Consulta octubre 2015].

——— (2014a): “García Lorca y lo trágico en Nietzsche y sus retornos”. *Revista de letras. Universidade Estadual Paulista*, 54, 1: 111-127. [En línea]. Disponible en: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/6786>> [Consulta abril 2016].

——— (2014b): “García Lorca y Nietzsche: el cuerpo como campo de fuerzas, el arte y la vida como voluntad de poder”. En: *También se muere en el mar. Variaciones sobre el universo lorquiano*. Eds. Juan Carlos Abril y Remedios Sánchez García. Málaga, Diputación Provincial de Málaga: 155-168.

——— (2015): “Federico García Lorca y la escritura de lo siniestro”. *Revista de letras. Universidade Estadual Paulista*, 54, 2: 65-79. [En línea]. Disponible en: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/8270>> [Consulta abril 2016].

ALVAR, Manuel (1986): “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434: 69-88.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel (1963): *La metáfora y el mito*. Madrid, Taurus ediciones.

——— (2011): *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Ed. Pedro Álvarez de Miranda. Sevilla, Renacimiento.

AMORES FÚSTER, Miguel (2015): “El antihéroe cínico de Lorca: *La casada infiel* o el sabotaje mítico de un romancero”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33: 13-27. [En línea]. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/48346>> [Consulta abril 2016].

ANDERSON, Andrew A. (1992): “Las peripecias de *Poeta en Nueva York*”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Ejemplar dedicado a: 50º aniversario de la edición príncipe de *Poeta en Nueva York*), 6, 10-11: 97-115.

——— (2013): “Introducción”. En: Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*. Ed. Andrew A. Anderson. Barcelona, Galaxia Gutenberg: 7-138.

CAMACHO ROJO, José María (1990): “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca”. *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 1: 55-73.

——— (2006a): “Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca: estado de la cuestión”. En José María Camacho Rojo (ed.): *La tradición clásica en Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada: 13-62.

——— (ed.) (2006b): *La tradición clásica en Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada.

CAÑAS, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad: Nueva York en los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra.

COPLESTON, Frederick (2000⁴): *Historia de la filosofía 2: de San Agustín a Escoto*. Trad. Juan Carlos García Borrón. Barcelona, Ariel.

CORREA, Gustavo (1970): *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Editorial Gredos.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1986): *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

——— (1992): “Lorca en Nueva York: arquitecturas para un poeta”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, 10-11: 125-135. (Ejemplar dedicado a: 50^a aniversario de la edición príncipe de *Poeta en Nueva York*).

——— (2005): “Introducción”. En Luis Fernández Cifuentes (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid, Istmo: 7-42.

FLINT, Christopher (2005): “La carne del poeta: representaciones del cuerpo en *Romancero gitano* y en *Poeta en Nueva York*”. En Luis Fernández Cifuentes (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid, Istmo: 143-158.

GARCÍA LORCA, Federico (1981): *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*. Ed. Eutimio Martín. Barcelona, Ariel.

——— (1989²³): *Obras Completas Tomo III. Prosa-Dibujos*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar.

——— (1992¹⁶): *La casa de Bernarda Alba*. Ed. Francisco Ynduráin. Madrid, Espasa Calpe.

——— (1997a): *Obras Completas III. Prosa*. Ed. Miguel García Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

——— (1997b): *Obras Completas IV. Primeros escritos*. Ed. Miguel García Posada. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

——— (1998): *Así que pasen cinco años*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid, Cátedra.

——— (2000): *El público. El sueño de la vida*. Ed. Antonio Monegal. Madrid, Alianza Editorial.

——— (2013): *Poeta en Nueva York*. Ed. Andrew A. Anderson. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

GARCÍA POSADA, Miguel (1981): *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid, Akal.

——— (1989): “Lorca y el surrealismo”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 575: 7-9.

GEIST, Anthony L. (1986): “Las mariposas en la barba: una lectura de *Poeta en Nueva York*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (julio-agosto): 547-565.

GIBSON, Ian (2001): *García Lorca. Biografía esencial*. Barcelona, Península.

GÓMEZ, Michael (2010): “La casa de Bernarda Alba: A Nietzschean Reading”. *Bulleting of Hispanic Studies*, 87 (2): 221-239.

HERRERO, Javier (2005): “El Padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca”. En Luis Fernández Cifuentes (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid, Istmo: 115-142.

KOPPENFELS, Martin von (2007): *Introducción a la muerte. La poesía neoyorquina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*. Kassel, Reichenberger.

LLERA, José Antonio (2013): *Lorca en Nueva York: una poética del grito*. Kassel, Reichenberger.

MAINER, José-Carlos (dir.) (2010): *Historia de la literatura española*. 6. *Modernidad y nacionalismo 1900 – 1939*. Barcelona, Cátedra: 493-501.

MARTÍN, Eutimio (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid, Siglo XXI.

——— (2013): *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar.

MENARINI, Piero y Ángel del Río (1984): “Sobre *Poeta en Nueva York*”. En Víctor G.de la Concha (coord.): *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. VII. *Época Contemporánea, 1914-1939*. Barcelona, crítica: 392-396.

MONLEÓN, José (2004): “*Himmelweg*, de Juan Mayorga. La construcción de la memoria”. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 305: 25-27.

NEIRA, Julio (2012): *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid, Cátedra.

NIETZSCHE, Friedrich (1978^{4a}): *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.

——— (1978^{3b}): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.

——— (1980): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Simón Royo Hernández. [En línea]. Disponible en: <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf> [Consulta diciembre 2015].

——— (1997): *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.

——— (2008¹¹): *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.

PAEPE, Christian de (2005): “Federico García Lorca y la ciudad sin raíces”. En Luis Fernández Cifuentes (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid, Istmo: 413-430.

PREDMORE, Richard L. (1985): *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*. Madrid, Taurus.

SAGRADA BIBLIA (1981): Madrid: Editorial Católica S.A Mateo Inurria.

SOBEJANO, Gonzalo (2004) [1967]: *Nietzsche en España, 1890-1970*. Madrid, Gredos. Segunda edición revisada y aumentada.

SORIA OLMEDO, Andrés (2006): “‘Me lastima el corazón’: Federico García Lorca y Friedrich Nietzsche”. En José María Camacho Rojo (ed.): *La tradición clásica en Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada: 113-130.

UCELAY, Margarita (1998): “Introducción”. En Federico García Lorca: *Así que pasen cinco años*. Ed. Margarita Ucelay. Madrid, Cátedra: 9-177.